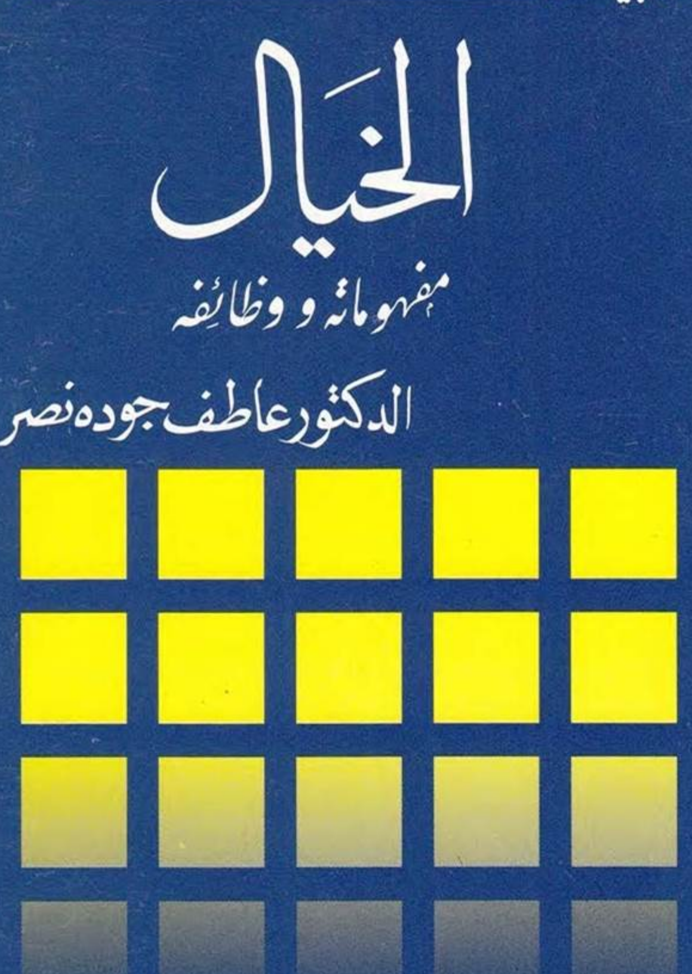
أدبيات

الخيال

مفهوماته ووظائفه

الدكتور عاطف جوده نصر



مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

أدبيات

الخَيال

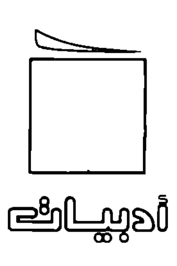
مفهوماته ووظائفه

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

و عضو مجمع اللغة العربية





أدبيات



الخيال

مفهوماته ووظائفه

تأليف

الدكتور عاطف جوده نصر

الأستاذ بكلية الآداب - جامعة عين شمس

مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل

ص.ب : ٩٢٣٢ - ١١
بيروت - لبنان
وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

الطبعة الأولى ١٩٩٨

رقم الإيداع ١٤٨٤٨ / ١٩٩٧
الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ٠٢٩١ - ٨

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

الإهداء

إلى روح أبي : رائداً و ملهماً

أزجي ثمرة من غراسه

المحتويات

الصفحة

مقدمة

يأتي هذا الكتاب ردًّا على مَنْ زعموا أن تراث الثَّقافة العربية يكاد يخلو من تبنّي وجهة نَظَر أو مذهب مُحدَّد المعالم في الخيال ، وهو يدور على مَحاورَ ثلاثة تعالج الموضوع المطروح ؛ إذ كان من الضَّروريِّ بَسْطُ الخيال في مساقات فلسفية وسيكولوجية ، وأخرى تتعلَّق بمذاهب الإشراق والعِرْفان ، وثالثة تَروغُ إلى الدّرْس البلاغي والنَّقْدي ، مع فَضْل عِناية باختيار النُّقول والنُّصوص ، من الأدب العربيّ والآداب الغربية التي تمثِّل اتجاهات ومذاهبَ تضم الرومانتيكية والبرناسية والرَّمزية والتصويرية والكلاسيكية الجديدة .

ويتابع الكِتاب في المبحث الفلسفيِّ والسيكولوجي ، ظاهرة الخيال من لَدُن الفلسفة اليونانية إلى المذاهب الفينومينولوجية والأنطولوجية في العصر الحديث . وتطالعنا في هذا السِّياق مذاهبُ أرسطو وأفلاطون وأفلوطين ، مما كان له صَدى وتأثير قويّ على الثقافة العربية في هذا السِّياق مذاهبُ أرسطو وأفلاطون وأفلوطين ، مما كان له صَدى وتأثير قويّ على الثقافة العربية منذ القَرْن الثالث الهِجْري = التاسع الميلادي ، كما هو الحال في كتابات ابن سينا ، والفارابي ، وابن رشد ، ممَّن تأثروا بمذهب أرسطو في الخيال ، أو مَزَجوا الأرسطية بأمشاج من الأفلوطينية المحدَثَة ، كما هو الحال في مذهب السُّهْرَوردي الإشراقي ، ومذهب محيي الدين بن عربي .

ولم يكن عَزْل الخيال عن الظواهر الأخرى الثلاث الممثَّلة في الإدراك الحِسيّ ، وفي الذاكرة ، وفي الوهم ، أمرًا يخدم منهج العَرْض والتحليل ، لذلك كثرت الإحالات بين هذه الظَّواهر ، إما لبيان الفروق الجَوْهَرِيَّة بينها ، وإما لإيضاح ترابُطها في نسيج النَّشاطات الإنسانية .

عند هذا المُنْعَطَف يبيّن الكِتاب عَلاقة الخيال بهذه الظواهر المشار إليها في تراث الفِكْر العربي ، وفي المذاهب الفلسفية المعاصِرَة كالفلسفة المادية ، والفلسفة المثالية ، والوضعية الروحية ، والوضعية المنطقية ، والفينومينولوجيا الوجودية ؛ ومن ثم تطالعنا أسماء فلاسفة كبار ، من أمثال ديڤيد هيوم ، وهوبز ، وبيركلي ، وكانط ، وبرجسون ، و وايتهد ، وهوسرل ، وهيدجر ، وسارتر ، على نحو ما تطالعنا أسماء أخرى نتعرَّف في سياقها على النَّظريات السَّيكولوجية التي تناولت هذه الظاهرة اللافتة ، وعبَّرت عن اتجاهات ترابُطية وسيكوفسيولوجية وجشطلتية .

وكان لا بد من الاعتراف بأن مذهب ابن عربي العِرْفاني في الخيال ، وعرضه المُفْعَم بالتأمُّلات وبضروب التحليل المعْرِفي والأنطولوجي والنَّفسي ، أثار ولا يزال يثير لدى الدارسين مِن العرب ومِن غيرهم كثيرًا من الإعجاب والتقدير ؛ لما في مذهبه من كشوف ولمحات سبق بها كثيرًا من المفكِّرين المعاصِرين ، إذ بدا الخيال له بفضل وَسَطيته بين الإدراك الحسي والامتثال العَقْلي ، تركيبًا جدليًا يقدِّم ما سمّاه ڤيكو بعد ذلك بقرون بمنطق الخيال المعتمِد على التفكيك والتركيب والإدماج والتكثيف ، أو على حدِّ عبارة ابن عربي التي ذهب فيها إلى أن الخيال يأتي بخَلْق ويذهب بخلق .

وكان لا بد عند التعرُّف على الخيال في سياق ما أثير من مشكلات بلاغية ونقدية في التراث العربيِّ ، من الوقوف مَلِيّا عند نظرية المحاكاة الأرسطية ، كما كان لا بد من الكشف عن تأثُّر البلاغيين والنقّاد بمنهج الفلاسفة العرب ، أو قل شُرّاح الفلسفة اليونانية منهم ، فتسربت إليهم فلسفة أرسطو في الهيولى والصورة ، كما تأثّروا به في حديثهم عن الصِّدق والكذِب والخبر والإنشاء ، وأخذوا بمذهبه في التَّقسيم المنطقي للقضايا ، وفي تمييزه بين البُرْهاني والخطابي والجدليّ والتخيُّلي ، كما افتتنوا بمذهبه في العِلل الأربع المادية والصورية والفاعِلَة والغائية . ومن يقرأ كتب التراث في البلاغة وفي النقد ، يتبين ذلك في كتابات ابن قتيبة ، و قُدامة ، و أبي هِلال العَسْكري ، والسّكّاكي ، وحازم القَرْطاجَنّي ، حتى ليخيل إليه أنه يتنفس في جوٍّ يوناني تخالِطُه نسمات عربية واهِنَة .

ويكاد المرء يطمئنّ إلى أن القدماء قدَّموا فيما يبدع الخيال الفني من صور ، مُلاحظات بعضها جدير بالاعتبار ، وبعضها مسوق بتحفُّظ دعت إليه أفكار ثيولوجية كلامية ، لم ينج منها صاحب الدلائل والأسرار على الرَّغم من تبصُّره و رهافة ذَوْقه و التفاته إلى مقولة التماثُل و التباين أو قل ، تماثل المتبايِنات ، وتبايُن المتماثِلات .

وفي سياق هذا العرض آل التحليل إلى تناول ما يُبْدعه الخيال الشِّعري من صور ، نبدو مُطالَبين أمامها بالتعرُّف على الكيفية التي يُدْرِك الشاعر بها الأشياء ، من أجل أن نقع على رابِطَة بين أشكال الوجود ، تقرِّب إلينا حقيقة أن الشِّعر ضَرْب من المعرِفَة الموجَّهة بمنطق الخيال ، وأن الصورة الشعرية من حيث هي إفراز لنشاط تخيُّلي ، كشف عن دلالات الموجود ، ورابطة بين

أشكال الوجود . إنها معامل رمزي يفتح بالحدس كُوّةً نُطِلُّ منها على الحقيقة .

وبعد ، فإن الخيال عَلاقة جَدَلية بين الواقع واللاواقع ، بين الحضور والغياب ، بين الوجود والعدم ، بين ما هو شخصي وما هو كُلّي . وثم تتكشف مُنْجَزات الخيال الإبداعي عندما يهبنا صوراً تعبّر عن علاقة الإنسان بالعالم .

والخيال في نهاية الأمر تحقُّق ممتلئ بالإرادة والحرية ، وهو العَيْن الثّالثَة للكائن الإنسانيِّ الفاني ، إنه خميرة الرموز ، و لغة الأنبياء والحكَماء والشُّعراء ، والنافِذَة المشرعة التي تفتح للشُّعور سبيلاً إلى لا نهائية التجلّيات .

ولعل هذا الكتاب يكون دَعْوة إلى الانفلات من النَّظْرة الأحادية التكوين ، ولعله دعوة موجَّهة إلى مَنْ يحبون الوقوف على إبداعات الخيال ، وهو يحرِّر الإنسان من عبودية النظر الضيِّق ، ويُطْلِقُه من الوسائل والغايات والمنافع الموقوتة ، ويحقِّق له جدلية التأليف بين المتقابلات في مواجَهَة الضَّرورة والنظام المنطقي الصّارِم .

القاهرة في أكتوبر ١٩٩٧

الباب الأول

الخيال: مشكلات فلسفية وسيكولوجية

الفصل الأول

الخيال والإدراك

١ - الخيال والإدراك الحسّيّ في تراث الفلسفة اليونانيّة

تَدين نظريّة الخيال في التُّراثَين العربيّ والغربيّ للثّقافة اليونانيّة الّتي تلقّفَها العرب وأفاضوا في تفسيرها والإضافة إليها . وتبدو الصُّورة في هذا السِّياق رابطةً بين الخيال والإدراك ، ومذهب أرسطو أن الخيال حركةٌ يسبّبها الإحساس ، بحيث لا يتأتّى للخيال أن يوجَد بدونه ، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان ، ومتى لم يوجَد الخيال والإحساس لم يتأتّ وجود التّصوُّر conception وليس الخيال والتّصوُّر بمتطابقَين [1] .

وفي كتاب « النَّفس » الّذي ترجمه إسحق بن حُنَين ، وكتاب « الحاسّ والمحسوس » الّذي لخّصه أبو الوليد بن رُشد ، كشف أرسطو عن طبيعة العَلاقة بين الخيال والإدراك ، وميّز بين الإدراك الحسّيّ والإدراك العقليّ ، وذلك أن صحّة الإدراك بالعقل فَهْمٌ وعِلم ، والإدراك به على غير صحّة

خلافٌ لهذا كلِّه ، وليس من هذه شيءٌ مُشاكِل للإدراك بالحسِّ ، لأن الحسَّ أبدًا صادِقٌ فيما كان خاصًا به ، وموجودٌ في جميع الحيوان ، وقد يمكن أن يكون التَّفكُّر كاذبًا ، ولا يكون في مَن لا نطق له (٢) .

وقد نفى أرسطو جسمانيَّة الحِسِّ وجعله معنًى من المعاني ، وتكلَّم عن فساد الحواسِّ الناشِئ عن إفراط الأشياء المحسوسة ، وقدَّم من خلال فكرة الصُّورة تشبيهًا بقيت آثاره في الفكر الفلسفيِّ والنَّفسيِّ حتى وقت متأخِّر ، وذلك أنه مثَّل لقبول الحسِّ الصُّور المحسوسة دون مادَّتها بقبول الشَّمع نقشَ الخاتم بغير الحديد وغير الذَّهب . وهي فكرة فَهِم منها ابنُ رشد إدراك الحواسِّ المعانيَ مجرَّدةً من الهيولَى ، وأن مما يفنِّد انطباع صور المحسوسات في النَّفس على نحو مادي ، قبول النفس صور المتضادّات معًا ، ولا تئول هذه الصُّور إلى وضع واحد ، ذلك أن لها - بحسب مقولات الداخل والخارج - ضروبًا مختلفة من الوجود وآفاقًا متباينة من التَّجلِّي ، فوجود الصُّور خارج النفس جسماني محض ، و وجودها في النَّفس روحاني محض ، و وجودها في المتوسِّط متوسِّطٌ ، وكون الصُّور في النفس روحانية جزئية هو سببُ أن يكون إدراكها بمتوسِّط (٣) .

والحسُّ المشترك الَّذي يقول به أرسطو هو مستودعُ الصُّور التي تَئول عنده إلى وضعَيْ حضورٍ وغياب تعمَّقَتْهما الفينومينولوجيا المعاصرة في تحليل الإدراك والخيال والذّاكرة . ويبدو من مذهب أرسطو أن وضعَي الحضورِ والغياب يتحقَّقان في آن واحد ، فالمحسوس قد تَغيب صورته عن الحسِّ المشترك و تبقى صورته المتخيَّلة (٤) ، فحين نُغمِض أعيننا بعد النَّظر إلى الشَّمس ، فإننا نظل نراها في لونها الحقيقيِّ أوَّل الأمر ، ثم تُصبح قرمزيَّةً ثم

أرجوانيَّة ثم سوداء ، وأخيراً تُمحَى صورتها، وهكذا يبدو بقاء الانفعالات الحسِّيَّة في أعضاء الحسِّ الظّاهرة شرطًا لحدوث الإحساس الباطِن . ونظريَّة أرسطو على هذا النحو قَريبةٌ مما يقول به علماء النفس المحدثون ، والفرق بينهما أن أرسطو يذهب إلى أن أعضاء الحسِّ هي الَّتي تحفظ الآثار الَّتي تتركها الإحساساتُ في البدن ، في حين يذهب المحدثون من علماء النَّفس إلى أن هذه الآثار تُحفَظ في الجهاز العصبيِّ (٥) .

لقد اهتمَّ أرسطو في تعريف التَّخيُّل - كما سبق - بإحالته على الإحساس ، ويُنبئ قوله إن التَّخيُّل حركةٌ ناشئة عن الإحساس بأمرين ، الأوَّل أن الإحساس والإدراك أصل التَّخيُّل ، والثّاني أن كلمة الحركة الواردة في التَّعريف تدلُّ من قريبٍ على أن التَّخيُّل عمليَّة ديناميَّة ، وإذا كان التَّخيُّل ناتجًا عن الإحساس ، فإن صور الإدراك الحسِّيِّ قد تبدو مشابِهةً لصور التَّخيُّل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوَّة والضَّعف ، وتوجِّهه مقولة الوضوح والغموض ، فصور التَّخيُّل أضعف وأغمض من صور الإحساس. وسوف نلاحظ أن هذه النَّظرةَ الأرسطيَّة ظلَّت قوية التَّأثير على الاتِّجاهات الماديَّة الَّتي ذهب أنصارها - هوبز Hobbes على سبيل المثال - إلى فكرة الإحساس المتحلّل بوصفها تفسيرا لصور الخيال والذّاكرة .

ويبدو من مذهب أفلاطون أنه وقع في شيء من التَّعارض ، وذلك أنه تشكَّك في قيمة الفنطاسيا أو المخيِّلة باعتبارها وظيفةَ النَّفس غير السّاميَّة ، وهي عنده مصدر الوهم وأساس الخطأ ، ولكنه ما لبث في محاورة طيماوس Timaeus أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرُّؤية المتصوِّفة ، تلك الَّتي تسمو على ما يتناوله مجرَّد العقل (٦) .

وقد أورد فلوطرخس في الآراء الطَّبيعيَّة مذهب أفلاطون ، وهو الذي انتهى فيه إلى أن الحواسَّ اشتراكُ النَّفس والبدن في إدراك الشَّيء الَّذي من خارج ، وأن القوَّة للنَّفس والآلة للبدن ، وكلاهما يدرك الشَّيءَ الَّذي من خارج عن طريق الفنطاسيا - أي الخيال (٧) .

وفي محاورة ثيتيتوس Theaetetus ذهب أفلاطون إلى أن التَّخيُّل والتَّذكُّر وإدراك المحسوسات المشتركة وظائفُ للعقل لا للحسِّ ، وأن أعضاء الحسِّ لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحسِّ ، وإنما يُدرِك ذلك العقلُ ، كما يقول بوظائف الذِّكر والتَّذكُّر من حيث هو قوةٌ بها تستعيد النَّفس تجاربها الماضية بدون البدن ، والتَّخيُّل عنده يرسم في النَّفس أشباه الأشياء المدرَكة بالحسِّ ، ويأخذ من الحسِّ موضوعاتِهِ الَّتي تصبح مادة التَّفكير ، وهكذا يؤدِّي التَّخيُّل وظيفتين ؛ استعادةَ صور المحسوسات ، واستخدامَ الصُّور المحسوسة في التَّفكير (٨) .

إن في مذهب أفلاطون أمورًا جديرة بالتَّوقُّف ، منها تعريف الحسِّ بأنه اشتراك النَّفس والبدن في الإدراك ، وهو تعريف يُعوِّل على ثنائيَّة الشُّعور والامتداد ، ولا يَخْفَى أن هذه الثُّنائيَّة كانت مما فنَّده اسبينوزا في عرض مذهب ديكارت ، وهذا الفهم المُحيل على ثنائيَّة القوَّة والآلة ، الجسم والشُّعور ، هو ما ينبغي أن تتجاوزه صوب وحدة الحاسِّ .

ولقد وقع أفلاطون عندما جعل الإدراك والتَّخيُّل والتَّذكُّر وظائفَ للعقل لا للحسِّ ، في خلط بين التَّمثُّل والإدراك الحسِّيِّ جعله يستبدل الأول بالثَّاني ، مع ما بينهما من اختلاف جوهريٍّ ، وذلك أن التَّمثُّل صورة شعوريَّة ومركَّبٌ عقليّ مختلف عن الإدراك ، وهذا التَّمايز هو ما يجعلنا نَصِف صورة

بأنها عقلية ، وأخرى بأنها من صور الإدراك الحسِّيٍّ . وقد حرصت الفينومينولوجيا الوجوديَّة على إزالة هذا اللَّبس ، وهو ما سوف نَعرض له في سياق آخر .

أمّا أن التَّخيُّل يرسم في النّفس أشباه الأشياء المدرَكة بالحسٍّ ، فقول يُؤذِن بأن تكون صور الخيال شبيهَ الشَّبيهِ ومحاكاةً للمحاكاة ، فالمدرَك الحسِّيّ لأنه جزئيٌّ ومتحوّل ليس سوى صورة ، مما يَعني أنه شبيه ومحاكٍ لمدرَك آخر مثاليّ ، والصّورة الخياليَّة على هذا النَّحو لا تحاكي المدركات الحسِّيَّة ، وإنما تحاكي أشباهها . وهكذا ندخل في فكرة الفكرة وصورة الصُّورة ، وأن الخيال استعادة واسترجاع ، وهو فَهْمٌ ربما عزل الخيال عن خاصِّيَّة الإبداع .

وذهب ديمقريطس في سياق مذهبه الذَّرِّيٍّ إلى تفسير التَّخيُّل بأنه تقابل الأشياء بالذّرّات النَّفسيَّة ، وعلى هذا النَّحو انحلَّ عنده الإحساس إلى قذائف دقيقة منبثقة من الأجسام ، تنفذ في مسامٍّ البدن وتصل إلى الذّات النَّفسيَّة فتُحضِر للنَّفس صور الأشياء .

ونظفر لدى خروسبس الرُّواقيّ برأيٍ ذكره فلوطرخس في تلخيص الآراء الطَّبيعيَّة ، يعدّل فيه من وضع الخيال في ضوء تحليل فيلولوجيّ يُحيل على أن التَّخيُّل في اللُّغة اليونانيَّة مشتقٌّ من « الضِّياء » ، فكما أن الضِّياء يُرى كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه ، فكذلك يُرى التَّخيُّل ذاته والفاعل له . وبرغم هذه الملاحظة ، اتجه إلى تشبيه التَّخيُّل بمن يصارع الظِّلال و يروم أن يمسكها في يده ، وكأنه لا يرى في التَّخيُّل إلا طابَعًا باثولوجيّا يئول إلى ضرب من الهلوسة (٩) .

٢ - الخيال والإدراك الحسّيّ في تراث الثّقافة العربيّة

يُظهِرنا التَّقصِّي التّاريخيُّ على أن مذاهب اليونانيِّين في عَلاقة الإدراك الحسِّيِّ بالتَّخيُّل ، قد انتقلت بِرُمَّتها إلى تراث الثَّقافة العربيَّة . ومما يدلُّ على هذا التَّأثُّر ، إلمامُ الفارابي بفكرة انطباع المحسوسات كما عرضها أرسطو ، وكما مثل كليانتس بانطباع نقش الخاتم على الشَّمع ، فالإدراكُ يناسب الانتقاش ، وحفظ صور المحسوسات وظيفةٌ من وظائف القوة المتخيِّلة [١٠] .

أمّا ابن سينا فقد بسط مذهبه في عَلاقة التَّخيُّل بالإحساس ، في قسم النَّفس من الشِّفاء ، وفي الإشارات والتَّنبيهات . وقد تابع ابنُ سينا أرسطو ، واقتفى مذهبه وذلك إذ يقول : « الشَّيء قد يكون محسوسًا عندما يُشاهَد ، ثم يكون متخيَّلاً عند غيبته بتمثُّل صورته في الباطن . . . وأمّا الخيالُ الباطن فيخيِّله المحسوس مع عوارض الأين والمتى والوضع والكيف ، لايقدر على تجريده المطلَق عنها لكنه يجرِّده عن العَلاقة الَّتي تعلَّق بها الحسُّ ، فهو يتمثَّل صورته مع غيبوبة حاملها . » [١١]

لقد اهتمَّ ابن سينا كما اهتمَّ الفارابي ببيان عناصر الإحساس وتشريح الدِّماغ وتحديد الأعصاب الحسِّيَّة . وتنحلُّ ظاهرة الإحساس في مذهب ابن سينا إلى عناصرَ ، منها : المنبِّه الخارجيّ - أي المحسوس ، وانفعالُ الحسِّ وتنبُّهه ، وما يصاحب الإدراك الحسِّيَّ من وجدان اللَّذَّة أو الألم ، وعَلاقة التَّخيُّل بالحسِّ ، وإحالة كلِّ قوَّة من قوى النَّفس على آلةٍ جسمانيَّة خاصَّة ومركز عصبيّ له موقعه المحدَّد على خريطة الدِّماغ . وهو في ذلك كلِّه يأخذ بمبدأ التَّوازي ، فيقابل بين قوًى مدرَكة من خارج ، لا تعدو أن تكون أدواتٍ للأحاسيس الخمسة ، وقوًى أخرى تدرك من باطِن مع اختلافٍ بينهما في

طبيعة العمل ، والقوى الباطِنة عنده خمس ، تتمثّل في الحسِّ المشترك الّذي يقبل الصُّور المنطبعة في الحسِّ الظّاهر ، ويميِّز بين الإحساسات ، ويربط بينها في مجموعات متجانسة بواسطة عَلاقات التَّداعي ، ومن هذه القوى الخيالُ أو المصوِّرة التي لا يتعدَّى دورها الحفظ ، والمتخيِّلة أو المفكِّرة و وظيفتها أن تعيد تشكيل الصُّور المختزنة في الخيال ، والوهميَّة ، والحافِظة الذّاكِرة .

وقد تابع ابنُ سينا أرسطو في تصوُّر القوى الباطنة وتحديد مواقعها ، وذلك أن أرسطو يقول باختلاف مواضع هذه القوى تبعًا لاختلاف أفعالها ، فالمصوِّر أفق الحاسّ من الدِّماغ ، والمفكِّر في الموضع الأوسط ، والذّاكِر والحافِظ في المؤخَّر من الدِّماغ ، و نلاحظ عند أرسطو كما نلاحظ عند ابن سينا والفارابي وابن رُشْد أن التَّمييز بين هذه القوى الجوّانيَّة وتحديد خصائصها ، تَصوُّر تَحكُمه فكرة التَّمييز بين الجسميِّ والرُّوحيِّ تبعًا لمفهوم ثنائيّ ، وتعبير ابن رشد في تلخيصاته أن الجسميَّ هو ما كان كثير القشر ، ثم إن الرُّوحيَّ متفاضِل في رقَّته ودرجة تجريده عن شوائب المادَّة وخشونتها ، والوعي في هذا السِّياق ينتقل متدرِّجًا من الأفق المادِّيِّ إلى الأفق الرُّوحيِّ ، بل إنه ينتقل في الأفق الرُّوحيِّ من مستوًى إلى آخر حتى يشارفَ أكثر الصُّور روحانيَّةً .

ومذهب أرسطو كما لخَّصه ابن رشد في الحاسِّ والمحسوس أن الوعيَ يمرُّ بمراتبَ خمس ، أوَّلها جسمانيّ كثير القشر وهو الصُّورة المحسوسة خارج النَّفس ، والثّانية وجود هذه الصُّورة في الحسِّ المشترك وهو أوَّل مراتب الرُّوحانيَّة ، والثّالثة وجود الصُّور في القوَّة المتخيِّلة وهي أكثر روحانيَّةً من الأولى ، والرابعة وجودها في القوة المميزة ، والخامسة وجودها في القوة

الذاكرة وهي أكثر روحانية ، فإنها تَقبل لُباب ما ميَّزتْه الثَّلاث وصفَّته من القشر [١٢] .

ومن ملاحظات ابن سينا الجديرة بالاعتبار ما أورده في تعريف القوَّة المتخيِّلة إذ ذكر أن من شأنها أن تركِّب بعض ما في الخيال مع بعض ، وأن تَفصل بعضها عن بعض [١٣] . إن هذه الوظيفةَ المنسوبة للوعي التَّخيُّليِّ سوف تعود للظُّهور بتألُّق زائد عند النُّقّاد والفلاسفة من ذَوي النَّزعات الرُّومانتيكيَّة ، وهو ما عبَّروا عنه بأن الخيال يَنشر و يبدِّد و يفكِّك و يُعيد بناء العناصر من جديد .

وفي مذاهب الفلاسفة المسلمين ترديدٌ لبعض الآراء التي ورثوها عن اليونانيِّين ، ومن ذلك تأكيدُ ابن سينا وابن رشد وغيرِهما على تعلُّق التَّخيُّل بالجهاز العصبيِّ والدِّماغ ، وقد لاذوا في إقامة الدَّليل على ذلك بما يتراءى للإنسان من صور في الأحلام . يقول ابن سينا في الإشارات : « إن النّائم بتخيَّل ، وأعضاؤه أيضًا قد تُطيع تحريكه عن تخيُّله ، لا سيما في حالةٍ يكون فيها بين النَّوم واليقظة . » [١٤] وإذا قويت الصُّور في الحلم أو في التَّخيُّل ، نشأت عنها حالة الروبصة : أي التَّحرُّك والتَّكلُّم في النَّوم . ومن الحُجَج المسوقة على تعلُّق التَّخيُّل بالجهاز العصبيِّ ، أن التَّخيُّل القويَّ لصور زاهية يُتعِب العصبَ البصريَّ ، ويثير مثلما يثير الإحساسُ القويُّ من صور لاحقة إيجابيَّة وسلبيَّة [١٥] .

وفي كتاب « التَّعليقات » لابن سينا اتّجاهٌ أفلاطوني محدث ، نتمثَّله في جَعْل الخيال وسطًا بين النَّفس المتهيئة لقبول المعرفة ، وبين العقل الفعّال الذي

يُفيض المعرفة على النفس . أمّا دور الخيال في التَّحصيل و الاستنباط والتَّصوُّر ، فقد ذكر ابن سينا أن الخيال يُعين كما يعين الحسُّ في العلوم الَّتي تحتاج إليهما ، كالأشكال الهندسيَّة الَّتي يُعين الخيال في إدراكها وتصوُّرها . أمّا العلوم العقليَّة « الأفكار الخالصة » فإنها بخلاف ذلك ، ولَمّا كانت الخياليَّة تمانِع و تعاوِق ، قهرت هذه العلومُ العقليَّة القوَّةَ الخياليَّة على ترك المعاوقة عنها [١٦] .

٣ - الخيال والإدراك في تراث الفلسفة الأوربية الفلسفة المادِّيَّة والمذهب السَّيْكوفسيولوجي

تُؤذِن دراسة التَّخيُّل في تراث المذاهب الأوربِّيَّة بتعدُّد الاتجاهات ، وهو تعدُّدٌ يتأتَّى ردُّه إلى تيّارات رئيسيَّة تتمثَّل في المذهب المادِّيِّ والمذهب الرُّوحيِّ والمذهب الفينومينولوجيِّ الوجوديِّ . وقد استنبت المادِّيّون في الغرب مذهبهم في تربة الرُّواقيَّة القديمة ، وألَمّوا في نسجه بأمشاج من الأرسطيَّة . ولا تختلف كثيرًا آراء الماديِّين والحسِّيِّين من أمثال هيوم و وليم جيمس وهوبز وسبنسر وآرمستروبخ وكوندياك ، عن الآراء المنسوبة لأفيقرس وخروسبس وكليانتس وأرسطو .

إن المذهب المادِّيَّ قد عوّل في تفسير عَلاقة التَّخيُّل بالإدراك على فكرة التَّداعي الَّتي تئول إلى تصوُّرات ترابطيَّة تتحرَّك في نطاق سيكوفزيائيّ يحلِّل العمليّات السَّيكولوجيَّة بردِّها إلى ما يحدث في الجهاز العصبيِّ من متغيِّرات .

ويمثِّل ديفيد هيوم D. Hume هذا الاتِّجاه ، وذلك أنه لم يكتفِ باعتبار الصُّور والأفكار مجرَّد نسخ للانطباعات الأصليَّة على أعضاء الحس ، وإنما

عدَّها نُسخًا تبدو في وضع انفصال ، كما اعتبر الخيال قاصرًا إذا ما قورِن بالحسِّ الخالص mere sense وهو قصور جعله يتَّجه اتجاهًا توكيديًا ينفي قدرتنا على تخيُّل محسوسات جديدة ، أمّا هوبز Hobbes فأفضت نزعته التَّجريبيَّة إلى أن يوحِّد بين الخيال والذّاكرة ، وأن يفسِّر الخيالَ كما سلف القول بأنه إحساس متحلِّل ، مما يعني أن الإدراك يقدِّم لنا المحسوسات واضحةً وثابتة ، في حين يركِّب الخيال صورًا يَسمُها الغموض [١٧] .

لقد كان لهذه الأفكار الَّتي تدور على اعتبار الصُّور نسخًا منفصلة ، وعلى وَسْم الخيال بالقصور ، وبأنه إحساسٌ طرأ عليه الضَّعف ، صداها وتأثيرُها الواسع على النَّزعة التَّرابطيَّة الَّتي أخذت تنمو بنموِّ المعارف التَّشريحيَّة الخاصَّة بالجهاز العصبيِّ . وفي هذا السِّياق تعود فكرة المراكز الدِّماغيَّة لدى أرسطو وابن سينا إلى الظهور ، وهي فكرة تدورعلى توازي الأحوال الدماغية والأحوال النَّفسيَّة ، وقد أجاد برجسون بوصفه مناقِضًا لها في التَّعبير عنها بقوله : « إذا وجدت حالة دماغيَّة معيَّنة ، تبعتها حالةٌ نفسيَّة معيَّنة ، وإن الشُّعور لا يقول شيئًا غير ما يَجري في الدِّماغ . » ومذهب برجسون أن أصول هذه النَّظريَّة ميتافزيائيَّة ، وأن خُلفاء ديكارت استخلصوها من فلسفته وذهبوا بها إلى أقصاها ، ثم انتقلت بواسطة الأطبّاء الفلاسفة في القرنِ الثامنَ عشرَ إلى علم النَّفس الفسيولوجي في عصرنا الحاضِر [١٨] .

على هذا النحو تتَّفق الفلسفة المادِّيَّة وعلم النفس الفسيولوجي في التَّصوُّر والنَّتائج ، وهو اتِّفاق يَعني أن التَّرابطيَّة في علم النَّفس كانت وليدة هذه الفلسفات المادِّيَّة ، الَّتي ذهب أصحابها إلى أن الصُّور الكامنة ضربٌ من الطَّوابع أو الرُّسوم المادِّيَّة في الدِّماغ ، يبعثها من كُمونها مرور التيّار العصبيِّ

بها ، وهم يطلقون عليها تغيُّرات دماغيَّة وتألُّقات كما يتألَّق جسم في الظلمة دون اشتعال أو حرارة . والصُّور على هذا النَّحو تعود إلى الذِّهن بمناسبة إحساس أو صورة أخرى حاضرة فيه ، والنِّسب بين الصُّور منها جَوْهَرِيٌّ ، كالجوهر والعرض والعِلَّة والمعلول والغاية والوسيلة والجنس والنَّوع والجزء والكلّ ، ومنها عَرَضِيٌّ يَئول إلى التَّشابه و التَّضادّ و الاقتران في المكان والزمان (١٩) . وفي الفكر الفَرَنسيِّ برز كونديناك بنظريَّته في الإحساس المتحوِّل وفي ردِّ علم النَّفس إلى علم وظائف الأعضاء وردِّ كلّ النَّشاط النَّفسيِّ إلى الانفعاليَّة الآليَّة ، وهي نظرة عارضَتْها الوضعيَّةُ الرُّوحيَّة لدى مين دي بيران ثم هنري برجسون . وتتمثَّل الأصول الرئيسيَّة لسَيْكولوجيا التَّرابط وللتَّفسير المادِّيِّ للحسِّ والخيال ، في أن تجريب المحسوسات يعدل النِّظام العصبيَّ ، ومن ثم تتولد في العقل صور أو نسخ لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشى المنبِّهُ الخارجيّ الأصليّ ، ولا تنشأ الصُّورة ما لم يكن هناك مثيرٌ منبعِث من المحسوس الخارجيِّ على نحو مباشر . وعلى هذا النَّحو تلوذ التَّرابطيَّة بتضايف المثير والاستجابة وتقدِّم في سلسلة براهينها ما عبَّر عنه وليم جيمس W. James بقوله : « إن الأعمى قد يَحلُم بمشهد بعد أن يفقد حاسَّة الإبصار ، وقد يحلم الأصَمُّ بالأصوات بعد فقدانه حاسَّةَ السَّمع ، أمّا من وُلِد أصمَّ فلا يستطيع بحال أن يتخيَّل الأصوات ، وكذلك الأكْمَه لا يتأتَّى له أن يكوِّن صورة بصريَّة ، ممّا يَعني أن الوهم أو الخيال ليسا سوى تعبيرٍ عن قدرة الإنسان على استرجاع صُورٍ لأصول شَعَرَ بها من قبل ، ولا يوصف الخيال بأنه يسترجع أو يستنسخ reproduce إلا إذا كانت الصُّور الَّتي يولِّدها تُطابِق الواقعَ الخارجيَّ ، أمّا إذا أعاد الخيال التَّرابطَ بين العناصر المشتقَّة من

أصول مختلفة ، بحيث تَئول إلى أبنية جديدة ، فإنه عندئذٍ خيالٌ مُنتج productive imagination . »[٢٠]

وعلى هذا النَّحو يبدو الإدراك الحسِّيُّ من خلال معطياته بمثابة أمر شارط للتَّخيُّل والتَّذكُّر ، وتذوب الفوارق بين الصُّور الَّتي يركِّبها الخيالُ والصُّورِ الَّتي يركِّبها العقل ويَئول نسق الصُّور في الوضعين إلى التَّجارب الحسِّيَّة الممكنة من حيث تُنظِّمها عمليّات الفكر المترابط .

وقد عرَض وليم جيمس James مذهب فخنر Fechner و مذهب جالتون Galton ، وذكر رأيَ باين Bain الذي ذهب فيه إلى أن الفكرة أو الصُّورة الَّتي نتلقّاها ليست سوى تعديلٍ للعمليَّة الَّتي تخصُّ الشَّيءَ الَّذي نتخيَّله في الحاضر من حيث إننا أدركناه من قبل إدراكًا حسِّيًا ، وفي عَرْض نظريته يقول وليم جيمس : « إذا اتَّفقنا على أن الحسَّ والخيال إنما ينشآنِ عما لمراكز السَّطح الخارجيِّ للدِّماغ cortex من فعاليَّة ، أمكنَ أن نعاين العلَّة الغائيَّة للكيف الذي به يتوافقانِ في التَّمييز بين أنواعٍ مختلفة من العمليّات في هذه المراكز ، وأن نرى أيضًا لماذا ينبغي ألا تستثارَ العمليَّة الحسيَّة ، الَّتي من معطياتها الحضورُ الحقيقيّ للموضوع في الخارج ، إلا من خلال التَّيّارات المتدفِّقة من مناطق النِّهايات العصبيَّة periphery وليس من خلال المناطق المجاورة لهذه النِّهايات العصبيَّة .

إننا بإيجاز نُعاين ضرورة أن تكون العمليَّة الحسِّيَّة متقطّعة وغير مرتبطة بالعمليات التَّخيُّليَّة مهما تكن درجة حدَّتها . . . إن التَّقطُّع وعدمَ التَّرابط بين التَّخيُّلي والحسِّيِّ يَعني من النّاحية الآليَّة أن ثم نظامًا من المقاومة جديدًا يُقحِم

نفسه عندما نُحرِز القدرة على التَّخيُّل ، والتيَّار المنبعث من السَّطح الخارجيِّ للأعصاب هو هذا النِّظامُ الجديد من القوَّة التي نكتسبها . إن العمليَّة الحسيَّة تتمُّ بعد أن تخور المقاومة التي اكتسبناها عندما حقَّقنا القدرة على التَّخيُّل ، وربما افترضنا أن العمليَّة الحسِّيَّة تعوِّل على ضروب من حلِّ المادَّة العصبيَّة وتحطيمها disintegration of the neural matter من حيث يتفجَّر في مستوًى أكثرَ عمقًا من ذي قبل . »(٢١)

وفي سياق هذا التَّوازي بين العمليّات النَّفسيَّة والعمليّات الدِّماغيَّة الخاصَّة بِمَجاري التَّيّار العصبيِّ - يذهب پول ميللر Paul. R. Miller إلى أن تكوين الصُّور ينبثق من الفعاليَّة التِّلقائيَّة لعَصَب السَّطح الخارجيِّ للدِّماغ neucortical neuron وتَدْخل هذه الصُّور وَعْيَنا دونما شعور أو قصد متعمَّد .

على هذا النَّحو آل مفهوم الصُّور إلى نشاط فسيولوجي ، وفسِّر الإحساس والتَّخيُّل بَلْهَ الرَّمز تفسيرًا مادِّيًا يعوِّل على ثنائيَّة ديكارتيَّة قديمة ، وارتبطت الصُّور بعمليّات مادِّيَّة ذات طابَع قهريٍّ تتمثَّل في تحوُّل الأثر الآليِّ إلى نبضة كهربيَّة تسري خلال العَصَب السَّطحيِّ ، وفي تغيُّر التَّركيب الكيميائيِّ للجُزيء في الخلايا العصبيّة ، و قدرة الجهاز العصبيِّ على اختزال الأحاسيس ، وتحوُّل المنبِّه عن شكله الخارجيِّ الأصليِّ إلى نبضة كهربيَّة تتدفَّق بواسطة التَّغيُّرات الكيميائيَّة الحيويَّة في مجاري الأعصاب ، وتُؤذِن هذه التَّصوُّرات بأن تكوين الصُّورة ظاهرة بيولوجيَّة في المحلِّ الأوَّل (٢٢) .

وعند د . م . آرمسترونغ D. M. Armstrong عَرْضٌ مفصَّل للفلسفة المادِّيَّة ولمذاهب السَّيكولوجيا المصطبغة بطابع فسيولوجي ، وقد لاحظ في نظريَّته

تماثُلاً بين الانطباع الحسِّيِّ والصُّورة الذِّهنيَّة ، مما جعله يتساءل بتعبير هيوم عن الفرق بين الانطباعات impressions والأفكار ideas . ويميِّز آرمسترونغ في سياق الصُّور بين سمعيَّةٍ ولمسيَّة وذوقيَّة وشمِّيَّة ، auditory, tactual, gustatory, and olfactory ، وعنده أن الصُّور العقليَّة تُبدي نفسها على غِرار الصُّور المرئيَّة بشكل خاصٍّ ، وكما ميَّز بين الصُّور في سياق معطيات حسيَّة تئول إلى الحواس الظّاهرة المعهودة ، حدَّد الفوارق بين الصُّور المرئيَّة والصُّور التِّلْويَّة والصور ذات الطّابع الانعكاسيِّ ، أمّا الصُّور التِّلْويَّة ، وهي الإحساس البصريُّ الَّذي يحدث عادة بعد أن يكفَّ المنبِّه الخارجيُّ الَّذي أحدثه عن العمل ، وكذلك الصُّور المنعكسة ، فإنها لم تُفلِح بوصفها أنواعًا خاصّة من الانطباع الحسِّيِّ ، في أن تنسجم مع الحقيقة المادِّيَّة .

ويتمثَّل آرمسترونغ الفرق بين المدرك الحسِّيِّ والصُّورةِ العقليَّة على نحو ما تَمَثَّله المادِّيُّ الإنجليزيُّ هوبز من قبل ، وذلك أن الصُّورة العقليَّة باهِتةٌ وخابِيَة ، أمّا المدرك الحسِّيُّ فيتميَّز بالوضوح والانضباط والثَّبات ، وكان هيوم يَعني شيئًا من ذلك في قوله إن في الانطباعات من القوة والحيويَّة ما ليس في الأفكار .

وبرغم هذا الاتِّجاه المادِّيِّ يرى آرمسترونغ أن المعيار المُقترح للتَّمييز بين الصُّور الذِّهنيَّة والصُّور الحسِّيَّة غير باعث على الرِّضا ، إذ يمكن أن تبدوَ بعض صور الذِّهن قويَّةً مُفعَمَةً بالحيويَّة شأنُها شأنُ المدرك الحسِّيِّ ، كما أن الصُّور الذِّهنيَّة لدى كثيرين يطرأ عليها الاضطرابُ عندما ترتبط بالشُّعور الواعي ، وبينما يبدو مجال المدرك الحسِّيِّ محدَّدَ الملامح ، تبدو صور الذِّهن وقد أعوزها هذا التَّحديد . ويميِّز آرمسترونغ في هذا السِّياق بين صور موضوعات

ماثِلة في الخارج ، وأخرى ليس لها مقابل خارجيّ .

إن المدركاتِ المرئيَّة ، على سبيل المثال ، تتعلَّق بموضوعات مستقرَّة في المكان الفيزيائي physical space الماثِل أمامنا ، أمّا صورة الفَرَس الأحاديٍّ القَرْن فإنها ليست صورةً لشيءٍ ماثل أمامنا ، ومن ثم يمكن إنكارُها . إننا نصوِّر هذا الفَرس كما لو كنا نرسمه من الجنب أو من منظور أماميّ ، وهكذا تبدو الصُّورة كما لو كانت مستقرَّةً بطريقة غامضة وغير دقيقة أمامنا. وتختلف هذه الصُّورة غير المرتبطة بموضوع ماثل في الخارج ، عن الانطباع البصريِّ الَّذي يظهر في شكل محيط من انطباعاتٍ بصريَّة أخرى تكون المجال المرئيّ للمدرك visual field [٢٣].

وقد عرض وليم ك. ويمزوت وكلينث بروكس W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks مذاهبَ التَّرابُطيِّين في الخيال و الإدراك ، و هي ترديدٌ لأصداء أسلافهم من الفلاسفة الماديِّين . وعندهما أن المذهب التَّرابُطيَّ إنما نشط في القرن الثامنَ عشرَ ، مما أفضى إلى أن يفسَّر الخيال بواسطة التَّداعي association . وفي هذا السِّياق يميِّز جوزيف آديسون Joseph Addison بين صور الخيال وصور الحسِّ ، ويفسِّر الصُّور الخياليَّة من خلال التَّرابط فيقول : إن ما سبق أن رأيناه من قبل في حالة خاصَّة ، غالبًا ما يثير فينا مشهدًا كاملاً من التَّخيُّلات ، ويوقظ أفكارًا عديدة سَبَقَ أن كانت راقدةً في خيالنا .

إن هذه الرّائحة أو هذا اللَّون لقادِرٌ على أن يملأ العقل فجأة بصور الحقول أو الحدائق ، وأن يضع أمام نواظرنا كلَّ ما في الصُّور من تنوُّعات ، ويأخذ خيالنا هذه اللَّمحة ثم يسير بنا دونما تَوقُّع في المدن أو المسارح ، وفي السُّهول أو المراعي .

أمّا آدم فيرجسون Adam Ferguson فيذهب ، بوصفه فيلسوفًا مُنتمِيًا لمذهب الإدراك الحسِّيِّ المشترك ، إلى أن الخيال يتصوَّر الشَّيءَ بكلِّ خصائصه وملابساته ، وذلك من خلال عَلاقات التَّشابه similitude والتَّمثيل analogy أو التَّضادِّ opposition ، في حين أننا في التَّجريد نتناول الموضوع من وجهة نظر محدَّدة يتَّجه إليها فَهْمُنا في لحظة معطاة .

وكان التَّرابُطِيّ الإنجليزيّ أبراهام توكر Abraham Tucker من الذين أكَّدوا تفرُّد الموضوع الَّذي ينبثق من الإدماج التَّرابطيّ ، لا بوصفه إضافةً أو تجاورًا juxtaposition يضمُّ خصائصَ بسيطةً في فكرة معقَّدة كما هو الحال عند لوك ، وإنما بوصفه توحيدًا في كلٍّ خاص يتعذَّر ردُّه إلى غيره .

وعلى هذا النَّحو تعوِّل التَّرابطيَّة associationism على تقويم الوقائع الجزئيَّة للشُّعور بحيث تكون بينها وشائجُ ، فأهمِّيَّة شيءٍ ما تعتمد على أهمِّيَّة الأشياء الأخرى الَّتي سبق أن ارتبطنا بها ، وتُحاوِل التَّرابطيَّة ألا ترى الموضوعاتِ هزيلةً على نحو ما يعاينها التَّجريد ، وهي على هذا النَّحو ضربٌ من الاسترجاع ، استرجاع العالم الَّذي تشظَّى وانفرط إلى ذرّات أو لحظات من التَّجربة المباشرة على يد هيوم وأتباعه (٢٤) .

٤ – عَلاقة التَّخيُّل بالإدراك في المثاليَّة وفي الوضعيَّة الرُّوحيَّة والوضعيَّة المنطقيَّة

يميِّز بيركلي في مذهبه المثاليِّ الَّذي يختلف عن مثاليَّة كانْط ، بين ما هو عَفْوِيٌّ وما هو إرادِيٌّ ، وكما أنه من العبث عنده الحديثُ عن موضوع محسوس غير مُعطًى في الحسِّ ، لفرد معيَّن في لحظة معيَّنة ، فكذلك الأمرُ

مع الصُّور بعد إجراء جميع التَّغييرات الضَّروريَّة . ومذهب بيركلي في سياق مقولته المشهورة « وجود الشَّيء كونه مدركًا » ، أن الإدراك ليس هو ما يمنح الأشياء الوجودَ فحسب ، فالتَّخيُّل له نفس الفعل ، وذلك أنَّني عندما أتخيَّل سفينة ، لا أعي الصُّورة وأدرِكُها فقط ، وإنما أعي كذلك فاعليَّةَ نفسي ، وهذا عنده هو موضع الاختلاف بين الإدراك والتَّخيُّل ، فمجرَّد الإدراك ليس فيه وعيٌ لدى المدرك بفاعليَّته الرُّوحية (٢٥) .

يقول بيركلي في كتابه « مبادئ المعرفة الإنسانيَّة » *The Principles of Human Knowledge* إن أحدًا لا يُنكِر أن خواطرنا وانفعالاتنا وأفكارنا الَّتي تتكوَّن بالخيال لا توجد بدون الذِّهن ، ولا يَقِلُّ عن ذلك وضوحًا أن مختلف الإحساسات أو الأفكار الَّتي تنطبع على الحِسِّ لا يمكن أن توجد إلا في ذهنٍ يدركها ، ويميز هذا الفيلسوف المثالي بين نسقَيْن من الصُّور في إطار التَّفرقة بين ما هو قَهْريٌّ وما هو إرادِيٌّ ، فهناك صورٌ للحِسِّ وللخيال ، الثانية أبعثها بإرادتي ، والأولى تأتي من مصدر خارج عنِّي لا أملك التَّحكُّم فيه ، والَّذي يُهِمُّنا اعترافُ بيركلي بوجود اختلافٍ أساسيّ في الطَّبيعة بين صور الحسِّ وصور المخيِّلة الَّتي ترجع إلى الإرادة الإنسانيَّة (٢٦) .

أمّا كانْط فقد أثَّر بمثاليَّته النَّقديَّة المتعالية في تيّار المثاليَّة الألمانيَّة وامتدَّ تأثيره كما سنرى في فصولٍ لاحِقة ، إلى الشُّعراء النُّقّاد من أمثال كولِريدج . والحقُّ أن الخيال لَقِيَ منذ أيّام كانْط تغييرًا كبيرًا في مفهومه ، لم يَعُدْ ضربًا بسيطًا من اللَّعب أو تَعفُّنًا في الإحساس كما يذهب هوبز ، أو تَعليقًا على عالم أعطيه المرء من قبل تعليقًا لا يركن إليه .

نجا الخيال على يد كانْط من هذين الوهمين ، وأصبح عنصرًا يُسهِم إسهامًا أصيلاً في تكوين هذا العالم [٢٧] .

لقد عبَّر كانط عن عَلاقة التَّخيُّل بالإدراك وبالفهم في مثاليَّته المتعالية transcendental idealism من خلال كتابه نَقْد « العقل الخالص » *Critique Of Pure Reason* ، وكتابه الآخر « نَقْد الحُكم » *Critique Of Judgment* . يقول كانْط تحت عنوان : « الخيال في الاستنباط المتعالي » Imagination In The Transcendental Deduction : « . . . . إن الإدراكاتِ المختلفةَ توجد في العقل على نحوٍ منفصل ، ويبدو رَبْطُها على نحوٍ يخالف وجودها في الحسِّ مطلبًا ضروريًا ، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرةٌ فعّالة تركب الكثرة التي يُبديها المظهر ، وليست هذه القدرة شيئًا آخر سوى الخيال . » [٢٨] والحقُّ أن كانْط لا يتناول الفهم والخيال بوصفهما متماثِلَيْن في القدرة التَّركيبيَّة ، وإنما بوصفهما متآزرَين في هذا التَّركيب . ومذهبه أنه متى انطبقت على شيءٍ تجريبيٍّ مقولةٌ من مقولات الفهم ، بدا الخيال أمرًا لا محيصَ عنه ، و ذلك أن شيئًا ثالثًا يتولَّد ، ليتَّسق من جهةٍ مع مقولة الذهن ، و ينسجم من جهةٍ أخرى مع المظهر ، وهذا الشيءُ الثّالث (الخيال) هو الَّذي يجعل تطبيق مقولة الذِّهن على المظهر أمرًا ممكنًا ، وعلى هذا النَّحو يفهم الخيال بوصفه وسطًا mediatrix بين طرفَيْن : الحساسيَّة والفهم .

وعلى هذا النَّحو يبدو الحسُّ والخيال والفهم ثلاثةَ أسسٍ لا بدَّ منها لإمكان التَّجربة عند كانْط ، والخيال من بينها هو الَّذي يتمُّ لنا من خلاله مركب للمظهر .

ويعترف كانْط بأن فينا أساسًا موضوعيًا يوجِّه العقل إلى استرجاع إدراكٍ سابق مرَّ به من قبل إلى جانب إدراكٍ لاحِق ، وهذا الأساسُ هو الَّذي يمكِّننا من الحصول على الصُّور ومن ترابط انطباعاتنا ، ويسمِّي كانْط استرجاعَنا لإدراكات سابقة بالخاصيَّة الارتسامِيَّة للخيال . وفي ضوء فكرته عن الخيال بوصفه وسطًا بين الحسّاسة والفهم ، انتهى إلى تشكيل ثلاثيٍّ على النَّحو التّالي :

١ - فهم التَّمثُّلات بوصفه ضربًا من تعديل العقل للحَدْس :

modification of the mind in intuition

٢ - ارتسام أو استرجاع التَّمثُّلات في الخيال :

reproduction in imagination

٣ - فهم التَّمثُّلات بواسطة التَّصوُّر [٢٩] : recognition in a concept

ويعرِّف كانْط الإحساس في بداية الحساسيَّة التِّرنسندنتاليَّة من نقد العقل الخالص بأنه تأثير الموضوع في مَلَكة التَّمثُّل بقدر ما تتأثَّر بهذا الشَّيء . والحَدْس يكون تجريبيًا إذا اتَّصل بالموضوع عن طريق إحساس ، والموضوع غير المحدد للحَدْس التَّجريبيِّ يسمَّى مظهرًا ، وفي هذا التَّعريف تتكشَّف المثاليَّة الكانطيَّة في فكرة الشَّيء من حيث ينطوي على حقيقة أخرى وراء ما نُدرِكه منه ، وهي حقيقة لا تنقلها إلينا الحواسُّ [٣٠] .

ويقول كانْط في ملاحظاته على الحساسيَّة التِّرنسندنتاليَّة إن كلَّ حَدْس لنا ليس سوى تمثُّل لمظهر ، والأشياء الَّتي ندركها بالحَدْس ليست في ذاتها على نحو ما ندركها بالحَدْس ، وإن تركيب عَلاقاتها ليس في ذاته على نحو ما يبدو

لنا ، وإنه إذا ما أزيلت الذّات أو حتى التَّركيب الذّاتي للحواسّ ؛ لاختفى كلُّ تركيب للأشياء وكلُّ عَلاقاتها في المكان والزمان ، بل لاختفى الزَّمان والمكان ذاتهما ، فهما بوصفهما مظاهرَ لا يمكن أن يوجَدا في ذاتهما بل فينا نحن فقط [٣١] .

وقد كان من الطَّبيعيِّ أن يمتدَّ تأثير المثاليَّة الكانطيَّة في ألمانيا وفي غيرها ، ذلك أن مذهب كانْط عدَّل كثيرًا من المثاليَّة المتطرِّفة ، و وضَع الشُّروط الخاصَّة بإمكانيَّة المعرفة ، وهذَّب النَّظريّات الموروثة التي لم يرَ أصحابها في الخيال سوى إحساس متحلِّل .

تأثَّر بكانْط جيلٌ من الفلاسفة الألمان ، من بينهم شلنج وفِشته وشليجل وهيجل ، كما تأثَّر به بعض النُّقّاد والشُّعراء في إنجلترا ، وكان للنَّزعة المثاليَّة دورها الفعّال وتأثيرُها المباشر في ظهور الحركة الرُّومانتيكيَّة .

ويُعَدُّ فِشته Johann Gottlieb Fichte أكثرَ المثاليِّين الألمان تأثُّرًا بكانْط وبفكرته عن الخيال ، يقول فِشته : « . . . إن مَلَكة الخيال المنتِجة هي القوَّة النَّظريَّة الأساسيَّة ، وبدون هذه القوَّة العجيبة لا يمكن تفسير أيِّ شيء في العقل الإنسانيِّ ، وجماعُ جهاز التَّفكير إنما يقوم على هذه المْلَكة . والخيال قدرة أساسيَّة للأنا على أن يتصوَّر خلاف نفسه ، وبمَلَكة الخيال هذه يظلُّ إنتاج الموضوع من شأن الذّات ، ويبقى في داخل الذّاتيَّة المطلقة . » [٣٢]

وقبل أن نتعرَّف على نتائج المذهب المثاليِّ في سياق الظّاهرة الَّتي ندرسها ، ينبغي أن نعبِّر بلغة كانْط عن الفرق بين المثاليَّة التَّقليديَّة والمثاليَّة النَّقديَّة أو الترنسندنتالية ، وذلك إذ يقول في مقدِّمته لكلِّ ميتافيزيقا : « إن المذهب

المثاليَّ ، ونعني به مثاليَّة بيركلي التَّقليديَّة ، يؤكِّد أنه لا وجودَ لكائنات أخرى غير الكائنات العاقلة ، والموضوعات الأخرى التي نظنُّ أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثلات في الكائنات العاقلة لا يقابلها في الواقع أيُّ موضوع خارجيٍّ ، أمّا المثاليَّة النَّقديَّة ، ويَعني بها مذهبه فتقول بوجود موضوعات محسوسة وخارجة عنّا، وهي مُعْطاة لنا لكننا لا نعرف غير ظاهرِها أي التَّمثُّلات الَّتي تُحدِثها فينا وتؤثِّر بها على حواسنا . »[٣٣]

هكذا تنتهي الفلسفة المثاليَّة في سياق الخيال إلى ثلاث مسائلَ رئيسيَّة ، الأولى إقامةُ تَمايُز بين التَّخيُّل و الإدراك ، يَئول إلى فرق بين نسقين من الصُّور ، صور الحسِّ وصور الخيال ، وهو فرق فكرته الموجهة أن صور الحسِّ تأخذ وضع ضرورة خارجيَّة لا انفكاكَ عنها ، وذلك أن الموضوع في حالة الإدراك الحسِّيِّ حاضِر وماثِل مثولاً لا أملك معه - بوصفه مدركًا - إلا أن أستقبل صورته في نفسي ، أمّا الصُّور في النَّسق الثّاني فتكشف عن حرِّيَّة وعن عنصر فعّال هو الإرادة ، فقد يكون الموضوع غائبًا عن الحسِّ ومع ذلك أتخيَّله أو لا أتخيَّله وفق إرادتي ، والحقُّ أن هذا التَّمايز بين الضَّروريِّ والاختياريِّ يَئول إلى ما بين الفعل والانفعال من تفاوت ، فبينما تأخذ الصُّور في حالة الإدراك الحسِّيِّ وَضْعَ انفعال قهريٍّ ، تأخذ في حالة التَّخيُّل وَضْعَ فاعليَّةٍ نواتُها الإدراك والحرِّيَّة الإنسانيَّة .

والثّانية أن الخيال اكتسب في المثاليَّة المتعالية قدرةً إيجابيَّة تتمثَّل في التَّركيب والإدماج ، إذ لولا الخيالُ لظلَّ ما يُبديه المظهر أو الشَّيء لعياننا مشوَّشًا متفكِّك البنية ، ولَما أمكن أن نشارف الأفق الَّذي تتَّحد فيه كثرة المظهر وتتراكب في نسق متضامن العَلاقات . والمسألة الثّالثة أن الخيال هو

الشَّرط الضَّروريُّ لتصوُّر اللا أنا ، وبعبارة فِشته ، قدرة الأنا على أن يتصوَّر خلاف نفسه ، وسوف نلاحظ في عرض التَّحليل الفينومينولوجي أن مقولة أخرى تقابل مقولة فِشته ، تتمثَّل في أن الخيال يكشف عن قدرةٍ فريدة على ما يسمَّى بتخيُّل النَّفس .

وهكذا انتهت المثاليَّة تقليديَّةً ومتعالِيةً إلى نتائجَ رئيسيَّةٍ ، تَئول إلى ما في الخيال من حرِّيَّة وذاتيَّة مطلقة ، وقدْرة على التَّركيب .

وكما يولد الموضوعُ نقيضه ، انبثق من معارضة المذهب التَّرابطيِّ والآليَّة النَّفسيَّة ، تيّارٌ عنيف تمثَّل في مين دي بيران وخلفه هنري برجسون ، وأخذ هذا التَّيار شكل وضعيَّةٍ روحيَّة ، غايتها أن تنقد محصِّلة المقدِّمات والنَّتائج التي انتهت إليها الفلسفات المادِّيَّة والدِّراسات السَّيكوفسيولوجيَّة .

وفي هذا السِّياق يَبرز من بين الفلاسفة المعاصِرين في فرنسا مين دي بيران معارضًا نزعةَ كوندياك في الإحساس المتحوِّل ، أمّا برجسون فيُعَدُّ بحقٍّ رائد هذه الوضعيَّة الرُّوحيَّة ومؤسِّس منهجها في نقد التَّرابطيَّة الجبريَّة ، التي انتهى إليها بعض الفلاسفة والسَّيكولوجيِّين ، من أمثال هوبز وهيوم وسبنسر و وليم جيمس وفخنر وجالتون وأبراهام توكر .

و قد بسط برجسون مذهبه في الإدراك و التَّخيُّل و التَّذكُّر في معظم مؤلَّفاته ، ولم يَمَلَّ قط من نقد هذا المذهب ؛ مُنطلِقًا في نقده من تصوُّرَين ، الأوَّل تصوُّر السورة الحيوية ، والثّاني تصوُّر الدَّيمومة .

ويعبِّر برجسون عن وجهة نظره في كتابه « الطّاقة الرُّوحيَّة » ويتلخَّص نقده للمثاليَّة وللآليَّة النَّفسيَّة في أن القول بالتَّوازي يعني أن الحالة الدِّماغيَّة

ترسم للحالة النَّفسية مفاصلها الحركيَّة ، وأننا قد نعرف الحالة الدِّماغيَّة التي تصاحب حالةً نفسيَّة ولا يتأتَّى العكس ، فَرُبَّ حالةٍ دماغيَّة واحدة تقابلها حالاتٌ نفسيَّة متنوِّعة ، ومذهب برجسون أن الموازاة النَّفسيَّة الفسيولوجيَّة تنطوي على حيلة يتمُّ بواسطتها الانتقالُ من نظام إشارة إلى نظامٍ آخر مخالِف ، وهو يعني بذلك معاملة الأشياء بوصفها تصوُّراتٍ ، ومعاملة التَّصوُّرات بوصفها أشياء ، واستبدال هذا بذاك .

ويعرض برجسون المذهب المثاليَّ ، ويرى أن الأشياء الخارجيَّة بالنِّسبة إليه إنما هي صور ، والدِّماغ إحدى هذه الصُّور ، مما يُفضي إلى مساواة العالم الخارجيِّ بالحركة الدِّماغيَّة ، باعتبارهما صورتَيْن من طبيعة واحدة . ويمثِّل برجسون بحالة الإدراك البصريِّ في سياق فكرة الدَّيمومة فيقول : «حين أفتح عيني وأغمِضها حالاً - فإن الإحساسَ الضَّوئيَّ الَّذي أشعر به والذي يحتل لحظة من لحظاتي ، هو مكثّف تاريخ طويل جدًّا يتعاقب في العالم الخارجيِّ . إن هناك ملايين الملايين من الاهتزازات يَعقُب بعضُها بعضًا ، هناك سلسلةٌ من الحوادث لو أردت إحصاءها - لقضيتُ آلاف السِّنين ، إلا أن هذه الحوادثَ الرَّتيبة الكابِيَة الكامِدة التي يمكن أن تشغل ثلاثين قرنًا ، لا تحتلُّ إلا لحظة واحدة من شعوري أنا القادر على أن يَضغطها في إحساسٍ ضوئيّ ذي صور وألوان .

إن الإحساس الواقع عند ملتقى الشُّعور والمادَّة ، يكثِّف في الدَّيمومة الخاصَّة بنا والتي تميِّز شعورنا ، عصورًا طويلة مما يمكن أن نسمِّيَهُ على سبيل المجاز دَيمومة الأشياء . » (٣٤)

إن الجبريَّة التَّرابطيَّة على حدٍّ تعبير برجسون في « المعطيات المباشرة للشُّعور » تتمثَّل الأنا كمجموعة من الأحوال النَّفسيَّة ، يُحدِث أقواها تأثيرًا غلابًا ويجرُّ الباقي معه ، وخطأ التَّرابطيَّة عنده أنها استبعدت العنصر الكيفيَّ في الفعل المطلوب إنجازُه كي لا تحتفظَ إلا بما هو هندسيٌّ ولا شخصيّ ، وهي تستبدل دائمًا بالظّاهرة العينيَّة التي تمرُّ في العقل ، التَّشييد المصطنع الَّذي تقدِّمه الفلسفة ، وبهذا تخلط بين تفسير الواقعة وبين الواقعة نفسها ، وهي تردُّ الأنا إلى مجموعة من وقائع الشُّعور والإحساسات والعواطف والأفكار ، ولكنها إذْ لم تحتفظ إلا بالوجه اللا شخصيّ ، فإنها تستطيع أن تصفها إلى غير نهاية دون الحصول على شيءٍ آخر غير أنا هو بمثابة ظِلٍّ(٣٥) .

على هذا النَّحو أهاب برجسون في نقده بتصوُّر يصحِّح أنساق العَلاقات حتى لا يلتبسَ بعضها ببعض ، والموازاة الَّتي تشدّد في نقدها تفسِّر عنده الأعلى بالأدنى ، وتستبدل الهندسيَّ في تَجاوُره وإحكامه الشَّكليِّ ، بالنَّفسيِّ المليء بالتَّقطُّعات والوثبات التي تندُّ عن كل توقُّع ، وتخلط بين النَّسق الشَّخصيِّ من حيث هو اختيارٌ وإرادة و وجدان ، وبين اللا شخصيّ من حيث هو عمومٌ وكلِّيَّة حتميَّة .

ولو كنا قادِرين على التَّنبُّؤ بما سوف يجري في النَّفس من نشاط بواسطة ما زوَّدتنا به علوم التَّشريح و وظائف الأعضاء من خريطة محكمة الدِّقَّة لمراكز الجهاز العصبيِّ ومتغيِّراته ومَسارِبِهِ وتيّاراته ونبضاته الكهربيَّة المتحولة ، وعَلاقة نسيجه بالجزئيّات الكيمائيَّة ، إذًا لاستطعنا أن نصوغ العَلاقة بين النَّشاط النَّفسيِّ والأحوال الدِّماغيَّة في شكل شارط ، مؤدّاه أنه كلما حدث (أ) فلا بدَّ أن يحدث (ب) ، ولتأتَّى لنا أن نصنع ما يصنع الجغرافيّون

والجيولوجيّون والكيماويّون عندما يعرفون النَّتائج النِّهائيَّة من خلال معرفتهم طبائعَ الأشياء وتراكيبها .

وربما قصد برجسون شيئًا من ذلك في نقده التَّرابطيَّة عندما أهابت بعَلاقات حتميَّة بين حزم المثيرات والاستجابات ، وردَّت نشاط النَّفس إلى نسق اقترانيّ يوجِّهه التَّداعي المؤسَّس على نسب جوهريَّة وأخرى عَرَضيَّة تنحلُّ إلى التَّشابه والتَّضاد والاقتران ، ولم تتخلَّ هذه النَّظرة عنده عن الطّابع الشَّخصيِّ والوجدانيِّ إلا لتحتفظ بما هو هندسيٌّ ولا شخصي ، لتقول إن جزءًا من النَّشاط هو النَّشاط بأسره ، و كأنها بذلك تخلط بين التَّتالي والتَّوالي ، وتفسِّر لو شئنا أن نعبِّر بلغة برجسون ، الزَّمان الحيَّ والمدَّة الشُّعوريَّة السَّيَّالة بزمان آخر تحجَّر على هيئة المكان ، وتُحيل الشُّعورَ بكلِّ ما فيه من طابَع شخصيّ واختيار ، إلى امتداد ميكانيزمه الهندسيُّ هو التَّجاور والتَّتالي المتجانس .

وهكذا لم تفطن النَّظريَّة المادِّيَّة لتَخالُفِ النَّسق الفسيولوجي والنَّسق الوجدانيِّ « ولم تكشف عن سرِّ بقاء الصُّور مع تغيُّر الخلايا العصبيَّة تغيُّرًا متصلاً ، وإذا كانت الصُّور تتغيَّر هي أيضًا فلا نستعيدها كما قبلناها بالتَّمام ، بل فاقدةً بعضَ التَّفاصيل أو بالعكس كاسِيةً تفاصيلَ أخرى ، فليس ذلك من أثر التَّيّار العصبيِّ أو مسالك انتشاره ، بل من أثرِ ما نعيرها من اهتمام وانتباه ، أيْ من أثر الجانب الوجدانيِّ ، وليس قولنا إن الصُّور تتطوَّر وتنظَّم في مجاميعَ وتتداعى وتعود وتأتلف إلا من قبيل إسناد الفاعل إلى المفعول ، إذ ليس للصُّور وجودٌ ذاتيّ ، وإنما ترجع هذه الأفعال جميعًا إلى الشَّخص المتخيِّل وأحواله الخاصَّة .

ومن شناعة الخطأ أن نتصوَّر المخيِّلة خِزانةً لصور تظهر في الشُّعور وتعود إلى الكُمون بحسب جريان التيّار العصبيِّ ، فالصُّور من حيث هي صورٌ أو مَثَلٌ للأشياء لا توجد إلا في اللَّحظة التي نتأمَّل فيها ، وكلَّما تجدد التَّأمُّل تجدَّدت هي أيضًا . ومن المآخِذ على هذه النَّظريَّة أن النِّسب الجوهريَّة أو العَرَضيَّة تهيِّئ الصُّور للعودة ، ولكن الواقع أن الصُّورة الواحدة تدعو إلى الذِّهن صورةً أخرى دون سائر الصُّور المرتبطة بها . وليست الصُّور ماثلةً في الذِّهن بما هي صور ، لكن الذِّهن هو الَّذي يبعثها من كُمونها ويمنحها الوجود في التَّصور ، والسَّبب هو الشَّخص ذاته ؛ إذ يدعو من الصُّور ما له به حاجة وما يقابل اهتمامه النّاشئ من استعدادات فطريَّة وكفايات مكتسَبَة وظروف معيشيَّة ومعنوية ، فتختلف الصُّور المدعوَّة باختلاف الأشخاص ، كما نرى مثلاً منظرًا طبيعيًا معيَّنًا يوحي بأفكارٍ وعواطفَ مختلفة للمُزارِع والتّاجر والفنان والعالِم بطبقات الأرض ، وفي هذا دلالةٌ على نشاط الفكر واستحالة الآلية فيه . »(٣٦)

ونودُّ الآن أن نختم مبحث الوجدانيَّة البرجسونيَّة بنظريَّة في الصُّورة ، عَرَضَها برجسون في كتابه « المادَّة والذّاكرة » *Matière et Mémoire* ، وهي النَّظريَّة الَّتي سيعرض لها سارتر من بعد بالنَّقد في كتابيه « الخيال » *L'Imagination* و « الخياليّ » *L'Imaginaire* . وفي هذه النَّظريَّة عالج برجسون مفهوم الصُّورة ومفهوم الذّاكرة وتصوُّره للإدراك الحسِّيِّ والعمليَّة التَّخيُّليَّة .

والمعنى الَّذي يقصده برجسون بالصُّورة ، أنها وجود وسط بين المادَّة والشُّعور ، بين الامتداد الهندسيِّ والفكرة الخالصة . إنها أكثر مما يسمِّيه

المثاليّون تصوُّرًا ، وأقلُّ مما يسمِّيه الواقعيُّ شيئًا ، إنها وسط بين الشَّيء والتَّصوُّر ، والأجسام على هذا النَّحو مجموعةٌ من الصُّور تتَّحد فتبدو رُوحًا أو فكرًا ، وتفترق فتبدو مادَّة أو جسمًا . والجسم الإنسانيُّ صورة تؤثِّر في الصُّور الأخرى ، وهذا الجسم لا يصنع التَّصوُّرات أو يبعثها ، وإنما هو مركز عمل وأداة لاستقبال التَّأثيرات الصّادرة عن الصُّور الأخرى . ويعرِّف برجسون الإدراك الحسِّيَّ بأنه مُثول ذكريات في الشُّعور من أجل الاستجابة للموقف الرّاهن .

والفرق بين الإدراك الحسِّيِّ والتَّصوُّرُ الخياليِّ ، أن الإدراك مرتبط بمقتضى الحاجات العمليَّة للإنسان ، ويتطلَّب جهدًا لتحقيق الاستجابة للمؤثِّرات الحاضرة ، أمّا التَّصوُّر الخياليّ فإنه مُثول صور الذّاكرة دون أن يكون ثَمَّ ما يلائم هذه الصُّور من الحاجات العمليَّة والمؤثِّرات الرّاهنة .

على هذا النَّحو يخلو التَّصوُّر الخياليّ إلى حدٍّ ما من الإشارات أو المناسبات الحاضِرة الَّتي يتميَّز بها مُثول الصُّور في الإدراك الحسِّيِّ ، ويتَّضح من هذا العرض أن الصُّور الَّتي تمثل في النفس في حالتي الإدراك الحسِّيِّ والتَّصوُّر الخياليِّ هي أصلاً موجودة في الذّاكرة ولكنها ليست مدركة ، والتَّصوُّر أيْ تحوُّل الصُّورة من القوَّة إلى الفعل لا يُضيف إليها خاصيَّةً أو زيادة ، وإنما هو يعني أن صورةً ما تنفصل عن الصُّور الأخرى ، كما تنفصل اللَّوحة بالمنظر المرسوم عليها عن بقيَّة الأشياء الَّتي تحيط بها .

إن الصُّور التي تنفذ في مجال الشُّعور في حالة التَّصوُّر الخياليّ تبقى في مستوى الحلم le plan de rêve دون أن تتعدَّى ذلك إلى مستوى الفعل le plan

de l'action . إن الطَّبيعة لا يمكن أن يكون لها في حالة التَّصوُّر الخياليِّ كما هو الأمر في حالة الإدراك الحسِّيِّ قاعدةٌ صارِمة لتحديد تصوُّراتنا ، وإذا كان الحيوان لا يُفيد من هذا المجال لتقيُّده بالاحتياجات المادِّيَّة ، فإن الرُّوح الإنسانيَّة تبدو على عكس ذلك . إنها تضغط دون انقطاع بجملة ذكرياتها على هذا الباب الَّذي يكاد يفتحه لها الجسم ، ومن هنا يكون عبث الوهم وعمل الخيال (٣٧) .

وربما استشعر القارئ من النَّصِّ السّابق نزعةَ برجسون الكانطيَّة في تحديد مفهوم الصُّور بأنها وسط بين المادَّة والشُّعور ، بين الشَّيء والتَّصوُّر . إن هذا التَّحديد للصُّورة يأخذ في الاعتبار فكرة الوسطيَّة الَّتي أكَّدها كانط من قبل في مثاليَّته المتعالية عندما حدَّ الخيالَ بأنه وسط بين العيان والتَّصوُّر ، بين الحساسيَّة والفهم .

والصُّورة لدى برجسون قد تكون فكرًا و رُوحًا ، وقد تكون مادَّة وجسمًا باعتبار التَّكثُّف والتَّخلخل ، أو ما يسمِّيه برجسون الاتِّحاد والافتراق ، وها هنا فكرة عن الصُّورة تَئول إلى تميُّز بين وضعَين ، وضع التَّوتُّر و وضع الاسترخاء ، فالتَّوتُّر والتَّكثيف مما يميِّز الفكر والرُّوح ، أمّا المادَّة فتكشف عن استرخاء وانفراط . وكان برجسون يريد بذلك أن يتخطَّى الثُّنائيَّة الدِّيكارتيَّة ، وأن يتبنَّى في مفهوم الصُّورة واحِديَّةً اسبينوزيَّة ، قوامُها أن الفكر والمادَّة تَجليانِ لحقيقة بعينها تشتدُّ وتتوتَّر فتكون شعورًا ، وتَسترخي وتنفرط فتأخذ شكل الامتداد .

لقد كانت المثاليَّة تميز بين الإدراك والتَّخيُّل بالإحالة على الفرق بين الحتميِّ

والإراديّ . ويُضيف برجسون إلى هذا التَّمايز فرقًا آخر بين نسق المنفعة العمليَّة ومطالب الحياة ، وبين التَّحرُّر من المآرب والمنافع ، بين نسق الفعل في التحامه بنسيج الواقع ، وبين ما يظلُّ دائمًا في مستوى الحلم أو اللا واقع .

أمّا الوضعيَّة المنطقيَّة عند ألفرِد نورث وايتهِد Alfred North Whitehead فنلحظ فيها تحديدًا لوظيفة الخيال في مجال الاستقراء والتجربة العلميَّة ، يقول وايتهِد في هذا السياق : « . . . إن الطَّريقة التي يتمُّ بها الاكتشاف . . . إنما تنشأ من الملاحظة الفرديَّة الخاصَّة ،إنها تحلِّق في جوٍّ رقيق من التَّعميم الخياليّ ، ويَئول نجاح هذا الأسلوب الخاص بالتَّعقُّل الخياليّ imaginative rationalization إلى أن العوامل الحاضِرة بصفة مستمرَّة يمكن ملاحظتُها بتأثير الفكر التَّخيُّليّ ، عندما يتعذَّر علينا أن نتبيَّن أوْجُه الاختلاف . . . وهذا الفكر التَّخيُّليُّ يمكنه أن يتعقَّل التَّناقضَ وعدم التَّرابط ، وبذلك يُلقي مزيدَ ضوءٍ على عناصر التَّجربة في ترابطها واستمرارها . »(٣٨)

على هذا النَّحو لم ترَ الوضعيَّة المنطقيَّة في الخيال مجرد قدرة على الإيحاء والتَّصوير في مجال الفنون ، ذلك أن الحديث عن تعقُّل وفكر خياليَّيْن يُؤذن بأن للخيال دورًا في سياق الاستقراء والتَّجربة العلميَّة المُفضِية إلى الكشف ، وإذ تسطع لمحةٌ من الخيال ، وتحلِّق الملاحظة في جوٍّ رقيق من التَّعميم الخياليّ ، ينكشف للمتأمِّل القانون الذي يفسِّر الظّاهرة ، وهذا ما جعل أرشميدس يهتف بغبطة بالغة قائلاً عن حقيقة تفسِّر قانون الطفو « لقد وجدتها !» وبواسطة هذا التَّعقُّل التَّخيُّليّ اكتشف نيوتن قانون الجاذبيَّة .

وقد عرَض وايتهِد رأيَ هيوم ونقده بقوله : « لقد لاحظ هيوم قصور

الخيال إذا ما قورنَ بالحسِّ الخالص mere sense ، وبالغ في هذه المقارنة حتى آلت مبالغتُه إلى نزعة توكيديَّة تحرم علينا بشكل مطلَق أن نتخيَّل محسوساتٍ جديدة ، مع أن البيِّنة الَّتي يقدِّمها على تخيُّل ظِلٍّ ، لونه يملأ فراغًا بين أبعاد متدرِّجة ، ترينا أن التَّناقض بين الظِّلال اللَّونيَّة المعطاة ، يمكن أن يمتدَّ على نحو تخيُّليٍّ بحيث « تعمِّم تخيُّل الظِّلِّ المفقود ، ويرينا المثل الذي ساقه هيوم أن الخيال يجد حرِّيَّته السَّلسة في المقولات العليا للموضوعات اللا متناهية . »

وخلصَ وايتهد من هذا النَّقد إلى أن وظيفة الخيال ليست مقصورةً على إنتاج صور معقَّدة فحسب ، وذلك أن حرِّيَّة الخيال تؤسِّس مبدأ الإمكان الخاصِّ بالكَيْنونات الحقيقيَّة المتعدِّدة :

The principle of the possibility of diverse actual entities

ويميِّز وايتهِد في مذهبه بين الوعي التَّخيُّليِّ imaginative feeling وبين الإيمان أو التَّصديق العقليِّ intellectual belief ، فالوعي التَّخيُّليُّ لفرضٍ ما سبيلٌ تُفضي إلى إدراك هذا الفرض ، شأنُه في ذلك شأنُ اليقين العقليِّ ، وهذا اليقين يفترض مقدمًا الشُّعور أو الوعي التَّخيُّليَّ(٣٩) . »

وهكذا يؤكِّد وايتهِد في وضعيَّته على حرِّيَّة الخيال في المقولات العليا للموضوعات غير المتناهية ، وفي وضع مبدأ الإمكان للكَيْنونات الواقعيَّة المتعدِّدة . وإذا كان الوعي التَّخيُّليُّ والإيمان العقليُّ سبيلَين لإدراك الفروض ؛ فإن الإيمان العقليَّ يفترض مقدَّمًا الوعيَ التَّخيُّليَّ ، لأنه هو الَّذي يقدِّم لنا « الإسكيمات » .

إن ما نظفر به في العلم من إدراك تخيُّليٍّ للعالم ، ليس - على حدٍّ ما

يقول D. G. James مجرَّدَ إضافةٍ تافهة نُضفيها على الكلِّيّات الَّتي نركِّبها ، وليس صيغة نعبِّر بها عن تتابع العناصر المحسوسة في التَّجربة . إن هذا الإدراك التَّخيُّليَّ غاية في الأهمِّيَّة للمنهج العلميِّ ، وذلك أن العالِمَ تنبثق فروضه من موقف عينيٌّ متخيَّل an imagined concrete situation ، يضبط تجربته وينفخ فيها الرُّوح . ومما يَلفِت الاهتمام أن الخيال العلميَّ ينطوي على قيمةٍ كبرى تتمثَّل في الكشف عن حقائقَ جديدةٍ تركَّب في المخطط التَّخيُّليِّ السّابق previous imaginative scheme .

وإذا كان « كانْط » يرى أن كلَّ التَّعميمات العلميَّة الَّتي تتجاوز الحسَّ افتراضيَّةٌ أو تنظيميَّة - فإن وليم جيمس يرى أنها تنطوي على فائدة ومنفعة .

وتُعَدُّ هذه التَّعميماتُ تعبيرًا مجرَّدًا عن مواقفَ عينيَّةٍ متخيَّلة ، وربما ظنَّ العالِمُ أن المركَّب الذي كشف عنه صورةٌ صادقة للحقيقة ، ما دامت النَّتائج تتفق ومركَّبه الخياليَّ imaginative synthesis . ولكن إذا كان العالِمُ على حدٍّ ما يقول رَسِل B. Russell يقيِّد نفسه بالمعرفة العلميَّة وهو يجمع الحقائق الجديدة ، فعليه أن يُنشِئ تعميماتٍ وصيغًا تعبِّر عن نتيجة التَّجربة في شكلها الواقعيِّ الخالص ، وعليه ألا يصفَ العالَم الفزيائيَّ أو يصوِّره إلا من حيث كونه يقبل التعبير بمصطلح المعطى الحسِّيِّ .

وهكذا يكشف الخيال عن أهمِّيَّةٍ في خلق الافتراضات ، وبهذا المعنى يمكن أن يقالَ عن العلم إنه انتصارٌ يُحرِزه الخيال ، وفي داخل هذا المجال المحدَّد تكمن فعالية العالم الَّتي تتضمَّن عنصرًا و تركيبًا خياليَّين من المعطيات المحدَّدة (٤٠) .

٥ - عَلاقة التَّخيُّل بالإدراك في الظاهراتيَّة الوجوديَّة

عالجت الفلسفة الفينومينولوجيَّة ظاهرةَ الخيال ودرست عَلاقَتهُ بالظّاهرات الأخرى ، في سياق ما انتهت إليه من أفكارٍ أساسيَّة تدور على ضرورة التمييز بين الشُّعور وموضوعاته ، وعدم الخلط بين التَّجربة ومحتواها . وتتمثَّل هذه الأفكار أيضًا في الفصل بين الموضوع الحقيقيِّ الواقعيِّ والموضوع القصديِّ ، بين موضوع العقل noeme وفعل التعقُّل noese ، وفي الكشف عن مبدإ خاصٍّ بتناقض المحايثة والعلو في سياق العَلاقة بين الذّات المدركة والعالم .

ولدينا في هذا المجال مثالٌ يسوقه إدموند هُوسِرل Edmund Husserl يخلص منه إلى فصل فينومينولوجي بين تجربة الخيال ومحتواها ، وذلك إذ يقول : « إننا نتخيَّل بحرِّيَّةٍ ، القنطور عازف الفلوت flute playing Centaur . إنه في عمليَّة التَّخيُّل هذه، صورةٌ من تركيبنا . . . وهذا التَّركيب التَّصوريُّ conceptual construction وكذلك الوهم ، يأخذ كلٌّ منهما مكانه تلقائيّا ، ومن الطَّبيعيِّ ألا يكونَ القنطور شيئًا عقليّا ، إنه غير موجود لا في الوعي ولا في أيِّ شيءٍ آخر ، إنه محض خيال، والتَّجربة الحيَّة للخيال في هذا السِّياق هي « القنطور متخيَّلاً » . إن القنطور كما نَعنيه والقنطور كما نتخيَّله ، كلاهما يَئول إلى التَّجربة التي نعيشها ، لكن علينا أن نأخذ حذرنا حتى لانخلطَ تجربة الخيال الَّتي نعيشها بما في هذه التجربة . »[٤١]

وقد ناقش هوسِرل في كتاب الأفكار ، وهو الكتاب الَّذي جعله مقدِّمة عامَّة للفينومينولوجيا الخالصة ، الأفكارَ الخاصَّة بالصُّورة image والعلامة sign ، ومذهبه أنه حدث نوعٌ ما من استبدال نظريَّة العلامة بنظرية الصُّورة ،

وكلتا النّظريَّتَين عنده لا تُفضي إلى الصَّواب .

فالشَّيء المتمكِّن spatial الذي نراه ، شيءٌ مدرك perceived برغم كلٍّ ما فيه من تجاوز ، إننا ندركه على نحوٍ واعٍ بوصفه معطًى في شكله المجسَّم ، مما يعني أننا لم نعطِ في هذه الحالة صورة أو علامة بحيث تكون إحداهما بديلاً عنه ، ومن ثم لا ضرورة لاستبدال الإدراك بالوعي بالعلامة أو بالصورة ، ذلك أن العلامة أو الصورة تشيران في مذهب هُوسِرل إلى شيءٍ ما يتجاوزهما (٤٢) .

إن رَفْضَ هُوسِرل لما وصفه بالاستبدال ، يكشف عن نزعة فينومينولوجيَّة في تناول الإدراك الحسِّيّ ، وذلك أن المدرك معطًى للوعي بهذا الاعتبار . إنه مقصود من قبل الشُّعور بوصفه حضورًا عينيًا concrete presence لا بوصفه صورةً لشيء أو علامة عليه .

وفي مذهب هُوسِرل تَضامُنٌ بين القصد وموضوعه ، فكلاهما يُحيل على الآخر ، فلا قصد بدون موضوع ، ولا موضوع بدون قصد ، وعنده تميزٌ دقيق بين موضوع حقيقيٍّ واقعيٍّ في الخارج ، وآخَر قصديٍّ في الشُّعور ، ومن منطلق هذا التمييز شيَّد نقده المثاليَّةَ إذ أحلَّت الموضوع القصديَّ الباطن في الشُّعور محلَّ الموضوع في الخارج ، وعاملت الموضوع في امتلائه العينيِّ وحضوره بوصفه صورةً أو علامة أو شَفْرة يفضُّها الوعيُ ، فخلطت بذلك بين نسق الأشياء ونِسق الصُّورة ، و وضعت حقيقتَيْن ، حقيقةَ الشَّيء في الخارج ، وحقيقتَهُ بوصفه محايثًا في الوعي .

وهكذا تَئول الصُّور المحايثة إلى حقيقةٍ من شأنها أن تدلَّ على حقيقة أخرى

بوصفها صورة ، مما يَعني أن المثاليَّة تقع في اللَّبس عندما تستبدل الأنساق بعضها ببعض ، و تُعامِل الإدراك الحسيَّ معاملةَ التَّمثُّل مع ما بينهما من فروق .

إن التَّذكُّر والتَّخيُّل في المذهب الفينومينولوجي يبدوان بمثابة تعديل للموضوع ، فكما أن التَّذكُّر تعديل للإدراك ، كذلك التَّخيُّل من حيث هو تعديلٌ للصُّور التَّي نُفرزِها .

يقول هُوسِرل في كتاب « الأفكار » : « إن القصد intention وموضوعه القصديَّ intentional object معطيان آن التجربة ، والموضوع القصديُّ يحيا داخل القصد ، وما تعنيه التَّجربة وما تقدِّمه لنا يظلُّ باقيًا معها سواء كان الموضوع موجودًا أو غير موجود . ولكننا إذا حاولنا أن نفصل الموضوع الحقيقيَّ الواقعيَّ (في حالة الإدراك الحسِّيِّ الخارجيِّ) عن الموضوع القصديِّ ، بحيث يحلُّ هذا الأخير بوصفه باطنًا محلَّ الأوَّل ، فسوف تكتنفنا صعوبةٌ تتمثَّل في أننا بإزاء حقيقتَين تُجابِهُ كلٌّ منهما الأخرى ، في حين أن حقيقة واحدة منهما هي التَّي تُعَدُّ حاضِرة وممكنة . إنني أدرك موضوع الطَّبيعة إدراكًا حسِّيًا ، على سبيل المثال ، الشَّجرة الكائنة هناك في الحديقة ، إن هذه الشَّجرة ولا شيء سواها هي الموضوعُ الحقيقيُّ للقصد المدرك perceiving intention .

« إن الشَّجرة المحايثة والباطنة في الشُّعور ، والصُّورة الجوّانيَّة inner image للشجرة الموجودة في الواقع هنالك أمامي ، معطاة على أي حال ، وسوف تئول النُّسخة بوصفها عنصرًا حقيقيًا في مجال الإدراك السَّيكولوجيِّ إلى ما من شأنه أن يوظَّف ليدلَّ على حقيقة أخرى بوصفها صورة . ولكن هذه

العمليَّة لا تتمُّ إلا من خلال شكل تَمثُّليٍّ representational form من أشكال الوعي . إننا عندما نشرب الإدراك الحسيَّ للموضوع المادِّيِّ الوظائف التَّمثُّليَّة ، فهذا يعني أننا نستبدل بالإدراك صورةً من صور الشُّعور مكوَّنة من وجهة النظر الوصفيَّة descriptive viewpoint على نحو مختلف بشكل جوهريٍّ .

« وهكذا يُحيلنا التَّمثُّل على الإدراك الحسِّيِّ في جوهره الفينومينولوجي phenomenological essence وفيما يتعلَّق بالخيال فإنه تعديلٌ متمثِّل في شكل صورة ، يمكن أن تظهر على نحو أصليٍّ يمكِّننا من الإمساك بها وإدراكها . والصّورة إذًا هي ما يظهر بوصفه شيئًا نعيد إنتاجه . »[٤٣]

وفي هذا السِّياق الفينومينولوجي أجملَ ميرلو بونتي Merleau -Ponty في مقال له لخَّصه من كتابه « فينومينولوجيا الإدراك » *Phenomenology of Perception* بعضَ الحقائق الَّتي انتهى إليها السَّيكولوجيّون في دراسة الإدراك ، منها أن العالم المدرك ليس جِماعَ أشياءَ بالمعنى الَّذي تُستخدَم به الأشياء في مجال العلوم ، وأن عَلاقتنا بالعالم ليست من قبيل العَلاقة بين المفكِّر وموضوع فكره ، وأن وحدة الشَّيء المدرك من قبل شعورات متعدِّدة لا تقارن بوحدة الفرض الَّذي يفهمه المفكِّرون[٤٤] .

ويرفض ميرلو بونتي التَّمييز الكلاسيَّ بين الشَّكل والمادَّة بالنسبة للإدراك ، ولايَقبل تصوُّر الذّات المدركة بوصفها وعيًا يفسّر ويفضُّ الشَّفرة decipher أو ينظِّم مادَّةً محسوسة بواسطة قانونٍ مثاليّ تنطوي عليه الذّات .

وفي نقد التَّمايز القديم بين الشَّكل والمادَّة ، يقرِّر أن المادَّة حُبلى بشكلها

matter is pregnant with its form ، مما يعني في التَّحليل النِّهائي أن كلَّ إدراك يأخذ مكانه داخل أفق ، ويحتلُّ موضعه في العالم على نحوٍ نهائيّ. وينتهي پونتي إلى أن العَلاقة بين الذّات المدركة والعالم تتضمَّن من حيث المبدأ تناقضَ المحايثة و العُلوّ : Contradiction of immenence and transcendence .

لقد ندَّ عن السَّيكولوجيا وعن الفلسفة حقيقةُ أن العالم المدرك يؤلِّف عَلاقات ، والسُّؤال إنما هو عن الكيفيَّة الَّتي تتيح لنا وصف الموضوعات الغائبة أو الأجزاء غير المرئيَّة من الموضوعات الحاضرة ، يقول السَّيْكولوجيّون إننا نتمثَّل الأوْجُه غير المرئيَّة من هذا المصباح ، والقول بأن هذه الأوْجُه تمثُّلات يعني أنها غير مدركة بوصفها موجودةً وجودًا حقيقيّا . وحيث إن الأوْجُه غير المرئيَّة من المصباح ليست متخيَّلة ولكنها مختفية عن النَّظر فحسب ، ويلزم لرؤيتها تحريكُ المصباح – فإن هذه الأوْجُه ليست تمثُّلات .

ويمثِّل ميرلو پونتي بالمكعَّب . إننا نعلم تركيبه الهندسيَّ ، وبهذا الاعتبار نتوقَّع الإدراكات الَّتي يمنحنا إيّاها ونحن نتحرَّك حوله . وانطلاقًا من هذا الفرض نعلم الوجه غيرَ المرئيِّ بوصفه النَّتيجةَ الضَّروريَّة لقانونٍ معيَّن خاصّ بنموِّ إدراكنا .

ولكنَّنا إذا اتَّجهنا إلى الإدراك ذاته فلن نستطيع تفسيره على هذا النَّحو ؛ إذِ الإدراك لا يقدِّم لنا حقائقَ هندسيَّة وإنما يعطينا حضورات presences ، وهكذا يتحتَّم ألا نعتبرَ الأوجه غير المرئيَّة نتائجَ ضروريَّة لضرب من التَّحليل أو لتعقُّل هندسيّ . إنها ليست ضِمْن مركَّب عقليّ يضع الموضوع الكلِّيَّ

بحريَّة . إننا في الحقيقة بإزاء مركَّب عمليّ practical synthesis . لقد ردَّ التَّحليلُ الكلاسيّ للإدراك كلَّ تجربتنا لمستوى واحد حقيقيّ ، ولكنني إذا ما أخذت في الاعتبار الوضعَ الكامل لإدراكي ، فإنه سيكشف عن مشروطيَّةٍ أخرى ، لا هي المثاليّ والوجود الهندسيّ الضَّروريّ ، ولا هي الواقعة الحسيَّة البسيطة .

و من الحقائق الجديرة بالملاحظة أن الشَّيء الَّذي يفتقد الشَّكل وتُعوِزه البنية ، لاندرك منه المنظور ، إذ يلزمنا وقت وتأمُّل طويلانِ لندرك منظوريَّة التَّشوُّه perspectival deformation .

وهكذا لا نكون في وضع من يفضُّ شفرة ، ولا في وضع استدلال وسيطيّ بالعلامة على ما هي علامة له ، وذلك أن العلامات غير منفصلة عن الأشياء .

والَّذي يمكن استخلاصُه من فينومينولوجيَّة پونتي ، رفضه تفسيرَ الأشياء المدركة بوصفها تعرُّفًا على نسق من العلامات وفضّا لمجمل من الشَّفرات ، وهو يتفق في هذه المقولة مع هُوسِرل ، فالشَّيء الْمُعْطَى في الإدراك ليس صورة أو شفرة ، لأنه قبل كلّ شيء حضورٌ عينيٌّ مليء ، ويبدو أن هذه المقولة ردٌّ على بعض المذاهب المثاليَّة الَّتي تعتقد أن الذّات تنظِّم المادَّة المحسوسة بواسطة قانون داخليّ .

ومن الملاحظ أن پونتي يتفق مع البرجسونيَّة في أن الإدراك لا يعطينا حقائقَ هندسيَّة يتأتَّى تفسيرها قبليّا من خلال قوانينَ سابقة ، مما يعني أن الظّاهراتيَّة لا ترضى عن تصوُّرات السَّيكوفسيولوجيِّين ، وترفض الفصل بين

الشَّكل والمادَّة ، متجاوزةً إياه صوبَ وحدة التَّضامن والإحالة .

إن المدرك في الفينومينولوجيا على النَّقيض من المذاهب الَّتي أخذت بفكرة المستوى الواحد ، وذلك أنها استبدلت به قانونًا آخر يتمثَّل في أن للمدرك آفاقًا ومستوياتٍ من التَّجلِّي للشُّعور .

وينتهي بونتي إلى أن المركَّب الَّذي يؤسِّس وحدة الموضوعات المدركة ، والَّذي يمنح المعطَى الإدراكي perceptual data معناه ليس مركَّبًا عقليًا . ولنقل مع هُوسِرل إنه مركَّب الانتقال والتَّحوُّل synthesis of transition ، أو المركَّب السّالب الَّذي يدلُّ على مركَّبات الوعي الإدراكي المُقابِلة للمركَّبات الإيجابيَّة الخاصَّة بالخيال والفكر التَّصنيفي المقولي categorical thought . ولا يفتأ بونتي يُلِحُّ على عدم الخلط بين الإدراك والتَّمثُّل ، لانتماء كلٌّ منهما لنسق متميِّز عن الآخر ، كما يؤكِّد من الوجهة الظّاهراتيَّة أن للموضوع المدرك تجلياتٍ ومنظورات ، وأن هذا المدرك معطًى في كلٍّ منها ، وأننا إذ ندرك الموضوع نبقى دائمًا ملتحِمين بنقيضة المحايثة والعُلُوِّ ، وذلك إذ يقول : « إن ما يمنعنا من معاملة الإدراك كفعل عقليٍّ ، هو أن فعل العقل يدرك الموضوع سواء في إمكانه أو في ضرورته ، أمّا الموضوع في حالة الإدراك فحقيقيٌّ و واقعيّ .

« إنه معطًى بوصفه المحصِّلةَ اللامتناهية لسلسلة غير محدَّدة من المناظير الَّتي يُعَدُّ الموضوع معطًى في كلٍّ منها ، ولا منظور منها يستنفده ، والمركَّب الإدراكيّ من إنجاز الذّات بوصفها قادرةً على أن تعيِّن مناظير إدراكيَّة في الموضوع وأن تتجاوزها في الوقت ذاته .

« إن الشَّيء المدرك ليس وحدةً مثاليَّة عقليَّة شأنُها شأنُ الفكرة الهندسيَّة ، إنها كلِّيَّةٌ منفتحة صوب أفق من مناظير غير محدَّدة لشكل معطًى ، يمتزج بعضها ببعض ، وعلى هذا النَّحو يبدو الإدراك والشَّيء المدرك ذاته في وضعٍ تناقضيّ paradexical ، وهو تناقضُ المحايثة والعُلوِّ . أمّا المحايثة فلأن الموضوع المدرك ليس غريبًا عن هذا الَّذي يدركه ، وأمّا العُلوُّ ، فلأن الموضوع يتضمَّن شيئًا أكثر مما هو معطًى في الواقع . . . والبِنية الَّتي تلائم الموضوع المدرك أنه مظهر شيء ما يتطلب هذا الحاضر وذاك الغائب معًا . » ويعرِّف ميرلو پونتي العالم بأنه كلِّيَّة الأشياء المدركة ، وينبغي أن لا نفهم هذا العالم بوصفه موضوعًا بالمعنى الرِّياضيِّ والفِزيائيِّ ، أي الموضوع بوصفه ضربًا من القانون الموحَّد الَّذي يغطِّي كلَّ الظّاهرات الجزئيَّة ، أو بوصفه علاقةً جوهريَّة ثابتة بالنِّسبة للكلِّ . ومن هذا السِّياق ينتهي ميرلو پونتي إلى أن العالم هو الشَّكل الكلِّيُّ universal style لجميع الإدراكات الممكنة (٤٥) .

وقد رفض پونتي صيغتَين لا تشرحان طبيعة التَّجربة ، الأولى اعتبار إدراكاتنا مجرَّد أحاسيس بسيطة ، والثّانية اعتبار الإدراكات بمثابة أفعال للعقل واعتبار الموضوع المدرك فكرة ، مما يُفضي إلى تصوُّر العالم بوصفه وجودًا مثاليًا ، وأنه هو هو دائمًا بالنِّسبة للجميع .

ويتلخَّص نقد ميرلو پونتي الوصف السيكولوجيَّ ، في أنه بِمَعْزِل عن الوجود ذاته ، ولا يهتمُّ إلا بدراسة الخصائص السَّيكولوجية للإدراك ، وقد نوَّه في مقاله بقول « كانط » إن كلَّ تجاربنا عن العالم تبدو من خلال نسيج من التَّصوُّرات الَّتي تُفضي إلى نقائض غير قابلة للرَّدِّ ، ويَئول هذا التَّنويه عنده إلى أن التَّناقض شرط أساسيٌّ للوعي .

وقد ختم ميرلو بونتي مقاله بالجشطلتيَّة السَّيْكولوجيَّة psychological Gestalt ، ورأى أنها تناولت أبنية العالم المدرك بوصفها نتائجَ لعمليّات فسيولوجيَّة وسَيْكولوجيَّة تحتلُّ موضعها في الجهاز العصبيِّ ، وتحدِّد من ثم الجشطلتات على نحو كامل . وعلى هذا النَّحو تبدو العضويَّة organism والشُّعور كلاهما وظائفَ لمتغيِّرات ماديَّة في الخارج ، ويبدو العالم الحقيقيّ الواقعيّ بشكل نهائيّ هو العالم المادِّيّ الَّذي يولِّد وعينا (٤٦) .

ويذهب هُوسِرل في تحديد العَلاقة بين الإدراك والتَّخيُّل إلى أن الماهيَّة الظَّاهراتيَّة phenomenological essence لكيفيّات الصَّوت واللَّون والتَّألُّق ، معطاة سواء حقَّق التَّجريدُ خطَّة عمليّاته الخاصة على أساس الإدراك أو على أساس التَّحقُّق في الخيال الذي بدا له مُحتوِيًا على معطًى فرديّ individual data .

ولكن اللَّون المتخيَّل غير معطًى على نحو اللَّون المحسوس ، وإننا لنميِّز اللَّون المتخيَّل عن العمليّات العقليَّة الخاصَّة بتخيُّل اللَّون ، فتوهُّج اللون أمامي هو الآن ، إنه تفكُّر أو تأمُّل حاضر موجود presently existing cogitatio .

إن اللَّون ليس حاضرًا ولكنه محضر ، إنه ليبدو كما لو كان منبسطًا تحت أعيننا ، إنه مرئيٌّ ومعطًى بمعنًى ما ، وحقيقة أن اللَّون المتخيَّل غير معطًى بهذا المعنى أو ذلك (على المستوى الطَّبيعيّ المادِّيّ أو المستوى النَّفسيّ) ، لا يعني أنه غير معطًى ألبتَّةَ بمعنًى من المعاني .

إن هذا اللَّون المتخيَّل ينكشف ويظهر ، ويقدِّم نفسه في ظهوره على نحوٍ

يجعلني إذ أراه ، قادرًا على إصدار أحكام تتعلّق بالمظاهر المجرّدة abstract aspects الّتي تكونه ، وبالسُّبل الّتي من خلالها تلتحم هذه المظاهر وتترابط [٤٧].

وهكذا تَئول فينومينولوجيا الإدراك إلى التّمييز بينه وبين التّصوُّر في سياق مقولات خاصّة بالإمكان والضّرورة والواقع ، وتتشبث بفكرة موجّهة تتمثّل في المنظور والأفق ، وذلك لتفنّد ما يسمّى بواحديّة الأفق ، متجاوزةً الفكرةَ المثاليّة الخاصّة بأن الموضوع المدرك ذو مستوًى واحد يتفتّح عليه الإدراك بشكل نهائيّ ، والبديل الظاهراتيّ لهذا الفهم أن الموضوع المدرك يكشف عن آفاق طباقًا ، وهو معطًى وحاضِر بشكلٍ ما في كل تجلٍّ ومنظور ، مما يعني أنه لا يمنح نفسه نهائيًا لشعور واحد ، وهذا ما يمكن التّعبيرُ عنه بأنه متوالية التّجليات .

أمّا تناقض العُلُوّ والمحايثة فيفسّر واقعة الإدراك ، إذ يقتضي الموضوع المدرك حضورَ المحايثة وغياب العُلُوّ . ولكن ما المقصود بعُلوّ الموضوع الإدراكيّ ؟ وما معنى القول بأن الموضوع يتضمّن شيئًا أكثر مما هو معطًى في الواقع ؟

إن اعتبار المدرك مظهرًا ربما فسّر العُلُوّ لا بوصفه حدًّا نهائيًا وبنيةً كلّيّة يضعها الإدراك ، وإنما بوصفه منطويًا على متوالية من التّجلّيات والمناظير ، يعدُّ الموضوع المدرك حاضرًا في كلٍّ منها ، مما يجعل المدرك - على عكس ما تذهب إليه المثاليّة - يتضمّن شيئًا أكثر مما هو معطًى في الواقع ، ولا بد من ذاك الغائب عن الإدراك إلى جانب ما هو حاضِر .

و لا بديلَ لهذا التّفسير سوى أن نُهيبَ بالفكرة الكانطيّة المتمثّلة في مقولة

« الشّيء في ذاته » من حيث هو في وضع عُلوٍّ لا يتأتّى معه إدراكه ، لأننا ندرك الموضوع كما يظهر للوعي لا كما هو في ذاته .

لقد رفضت الفينومينولوجيا اعتبار الإدراك فعلاً من أفعال التّمثُّل ، لما تُفضي إليه هذه الصّيغة من لَبْس وخَلْط بين نسقين متباينين ، وهو في الحقيقة رفضٌ لوجهة النّظر المثاليّة ، تلك الّتي آلت المدركات فيها إلى أفكار وصور بديلة عن الموضوع المدرك في امتلائه وعَينيّته وحضوره .

وتتجاوز الظّاهراتيّة على هذا النّحو الموقفَيْن المثاليّ والواقعي من حيث ردَّ الموقف الأول الواقع إلى الشُّعور ، وعزا الموقفُ الثاني الشُّعور وعملياتِ الوعي للواقع ؛ وذلك أنها لا تردُّ المدرك إلى مجرّد فكرة أو صورة ، ولا تقول إن الشعور هو الّذي يؤسِّس موجوديّة الأشياء في إطار ما ينعته المثاليّون بالهووحديّة solipsism ، ولا تقول إن الأشياء تولِّد الوعي .

وقد تمَّ لها تجاوز الموقفين بواسطة الإحالة والقصد ، وهي فكرة تعني أن الموضوعات حاضرةٌ للوعي ، وأن الشعور دائمًا هو شعور - ب - ، وعلى هذا النّحو ميَّزت بين موضوع واقعي وآخر قصدي ، يندمجان في حقيقة واحدة .

إن نظرية برجسون في الصور - وقد سبق عرضها - لم تُفلِت من النَّقد الفينومينولوجي الّذي تبنّاه جان پول سارتر J. P. Sartre في كتابه الموسوم بالخيال ، وفيه ذهب إلى أن برجسون يستعمل كلمة الصُّورة بدلالتين مختلفتين ، فهي تعني شيئًا شبيهًا باللّوحة ، وتعني أيضًا الصُّورة الّتي تكون أقرب ما يمكن إلى الشّيء من حيث تبدو موجودة دون أن تكون مدركة .

ويلاحظ سارتر أن لدى برجسون ازدواجيَّةً في الدَّلالة سهَّلت له الانتقال من معنًى إلى معنًى ، فيُعطي الصُّورة الَّتي هي لوحة كلَّ ما في الموضوع من امتلاء .

يقول سارتر إن الصُّورة عند برجسون كما هي عند هيوم ، عنصرٌ من عناصر الفكر يتبع الإدراك الحسِّيَّ ، والصُّورة عند هيوم لا تفترق عن الأثر الحسِّيِّ إلا من حيث هي أضعف منه وأوهن ، وهي كذلك عند برجسون لا تختلف عن الإدراك الحسِّيِّ في الطَّبيعة ، وإنما في الدرجة .

وخطأ برجسون فيما يرى سارتر أنه وضع للصُّورة وجودين متميِّزين ، الصُّورة باعتبارها شيئًا ، والصُّورة باعتبارها ذكرى . إنه وحَّد بين هذين الوجودين ، وخلط بين موضوع العقل noeme وبين فعل التَّعقُّل noese مع ما بينهما من فوارق .

أمّا سارتر فقد انتهى في كتاب « الخيال » إلى ضرورة التَّمييز بين الإدراك الحسِّيِّ والخيال ، فالإدراك الحسِّيُّ تَمثُّل الأشياء حاضرةً حضورًا فعليًا ، أو هي حاضرة كما يقول هُوسِرل بلحمها وعظمها ، أمّا الخيال فإنه تَمثُّل لهذه الأشياء وإنّما في غيابها غيابًا حقيقيا وكأنها غير موجودة بالفعل .

و لكن كيف يمكن للأشياء ، وسِمتُها الأساسيَّة هي الوجود ، أن تمثل للذِّهن كأنها غير موجودة ؟ لم يُجِب سارتر عن هذا السُّؤال في كتاب « الخيال » ، و إنما أجاب عنه في كتاب « الخياليّ » . و في هذا الأخير اكتشف ، متأثرًا بهُوسِرل ، أن دراسة الخيال تَقضي ألا نتَّجه إلى فعل الخيال ، وإنما إلى موضوع الخيال ونَصِفه وصفًا مباشرًا ، وفي هذا الوصف ينتقل

سارتر ، متأثرًا بهيدجر ، من الموضوع الخياليّ ، أيْ مما ليس موجودًا ، إلى دراسة الوجود .

إن الموضوع الخياليّ يمثل في الذهن كأنه غير موجود ، إنه لا يقوم في زمان معيَّن أو مكان معيَّن كما هو الأمر في الصُّورة الَّتي تسترجعها الذّاكرة . وبما أن الموضوع الخياليّ غير قائم في الوجود ؛ أيْ أنه عَدَمٌ ، فإننا عندما نتخيَّله ندرك أن هناك عَدَمًا يتخلَّل الوجود .

إننا في الوقت نفسه نتخيَّل الموضوع ؛ أيْ نقرِّر حضوره و وجوده ، وإنما نتخيَّله غائبًا أيْ نقرِّر عدمه ، فالوجود إذًا يتخلَّله العَدَم ، والعَدَم يقوم في الوجود (٤٨) .

وسوف نُرجِئ مناقشةَ سارتر إلى سياق لاحِق ، نعرض فيه نظرية باشلار في الخيال .

الفصل الثّاني

علاقة الخيال بالذّاكرة والوهم

١ - الخيال والذّاكرة

يكشف التَّتبُّع التّاريخيُّ والنَّقديُّ لظاهرة الخيال ، عن أن استقصاءها والبحث فيها قد ارتبط دائمًا بتحليل العَلاقة بينها وبين الإدراك والذّاكرة ، وبدراسة الصُّورة بوصفها حدًّا مشتركًا بين الإدراك والتَّخيُّل والتَّذكُّر .

وينبغي - ونحن نحلِّل عَلاقة التَّخيُّل بالتَّذكُّر - أن ننوِّه بأمرَيْن ، الأول أن هذه النَّشاطات لا يتأتَّى تصوُّرها إلا بإدخال الزَّمان عنصرًا جوهريًا في تراكيبها ، والثّاني أن الصُّورة في بنية كلٍّ نشاط ، ينبغي أن تفهم في إطار فكرة الآفاق والمستويات بوصفها فكرةً فينومينولوجيَّة ، تُفضي إلى أننا أمام ثلاثة تجلِّيات للصُّورة : الصُّورة بوصفها إدراكًا ، والصُّورة بوصفها تخيُّلاً ، والصُّورة بوصفها ذكرى ، ولكلِّ تجلٍّ منها مقوماتُه وخصائصه ، ولما كانت هذه الصُّور كلُّها تئول إلى الذّات ، لذا يبدو الأنا الحدَّ الجامع والظّاهر في كلِّ التَّجلِّيات الَّتي لن ترد في نهاية الأمر إلا إلى الشُّعور في مضايفته وقصده وعمليّاته الإحاليَّة .

وفي سياق العَلاقة بين الخيال والذّاكرة ، يرى أرسطو أنهما يتَّصلان بجزء

واحد من النَّفس ، وأن الأشياء الَّتي هي موضوعات جَوهريَّة essentially objects للذّاكرة ، هي نفسها موضوعات للخيال [٤٩] .

والَّذي فهمه ابن رشد من مذهب أرسطو أن الذِّكر استرجاعٌ في الزَّمان الحاضر للمعنى الَّذي كان مدرَكًا في الزَّمان الماضي ، والتَّذكُّر هو طلبُ هذا المعنى بإرادةٍ إذا نسيه الإنسان وإحضارُه بعد غيبته بالفكرة فيه ، ولذلك يُشبِه ألا يكونَ التَّذكُّر إلا خاصًا بالإنسان ، وأمّا الذِّكر فإنه لعامَّة الحيوان المتخيّل .

وبيَّن أن هذا الفعل واجبٌ أن يكون لقوَّةٍ ليست حسًا ولا تخيُّلاً ، وهي الَّتي تسمَّى ذاكرة ، والذِّكر إنما يكون لشيءٍ بعد إحساسه وتخيُّله ، وذلك من جهة ما هو محسوس ومتخيَّل . ومعنى الذِّكر غير معنى التَّخيُّل ، وذلك أن فعل قِوَّة الذِّكر إنما هو إحضار معنى الشَّيء بعد فَقْده والحكمُ عليه الآن أنه ذلك المعنى الذي أحسّ وتخيّل .

ولذلك يذكر الحيوان ولا يتذكَّر ، وليس لهذه القوَّة في الحيوان اسم ، وهي الَّتي يسمِّيها ابن سينا بالوهميَّة ، وبهذه القوَّة يفرُّ الحيوان بالطَّبع من المؤذي وإن لم يحسَّه بعد .

ويعتمد أرسطو في بيان أن الذّاكرة غير القوَّة المصورة ، أنّنا قد ندرك أحيانًا معنى الصُّورة المتخيَّلة ، وأحيانًا ندرك الصُّورة المتخيلة ، وأحيانا ندرك الصورة دون أن نجرِّد منها معنى الصُّورة . والَّتي تدرك القوَّة المتخيِّلة من شخص زيد المشار إليه إنما هو رَسْمُه الرّاسم من ذلك في الحافظ ، والَّذي يدرك القوَّة الذّاكرة إنما هو معنى ذلك الرَّسم ، ولذلك كان مغنى الشَّيء في القوة الذّاكرة أكثر منه روحانيَّةً في القوَّة المتخيّلة . .

والذِّكر إنما يكون للصُّور السَّهلة الاسترجاع ، وهي الَّتي تكون عند القوَّة المتخيِّلة والحسِّ المشترك ، وهي كثيرة الجسمانيَّة قليلة الرُّوحانيَّة ، والصُّور العَسِرة الاسترجاع هي الصُّور الرُّوحانيَّة القليلة الجسمانيَّة (٥٠) .

ومن الواضح في تعريف أرسطو أن حدَّه للذّاكرة ليس كحدِّه للإدراك توافقًا وانضباطًا ، وذلك أن لديه في تعريف الذّاكرة وتحديد نشاطها وعَلاقتها بالخيال شيئًا من اللَّبس وعدم الوضوح .

ويُؤذِن تصوُّره أن للخيال والذّاكرة موضوعاتٍ مشتركة ، وأنهما يرجعان إلى جزء واحد من النَّفس ، باتِّحاد الوظيفة والمعنى فيهما ، وبأن الصُّور الَّتي تكونها الذّاكرة هي الَّتي يكونها الخيال ، هذا مع اعترافه بأن الحسَّ والتَّخيُّل شرطان للذِّكر ، والشَّرط أسبق من المشروط لا محالة .

ومن أين يكون للتَّذكُّر معنًى غير معنى التَّخيُّل وموضوعاتهما مشتركة ؟

لقد اعتمد أرسطو في التَّمييز بين التَّخيُّل والتَّذكُّر - برغم أنه تمييز قد لا يتَّفق مع المقدِّمات التَّعريفيَّة الَّتي اقترحها - ازدواجيَّةَ الصُّورة والمعنى ، وارتباط نشاط التَّخيُّل بالصُّور ونشاط التَّذكُّر بالمعنى . والحقُّ أن عمليَّة التَّذكُّر تنطوي على استرجاع صور ، ولا تقتصر على المعاني الَّتي تجرِّدها من المحسوس ، لا سيما إذا عرفنا أن المعاني كوامنُ في الصُّور .

ويبدو التَّذكُّر عند أرسطو استرجاعًا إراديًا شرطُه الجوهريُّ الزَّمان . ولكننا لن نقف عنده على طبيعة هذا الاسترجاع ، ذلك أننا لسنا على يقين بأن الإنسان عندما يتذكَّر ، يسترجع الموضوعات سَداها ولُحْمتها ، أيْ كما أدركها وتأثَّر بها ، فيكون التَّذكُّر حينئذٍ سلبيًا وعمليَّته آليَّة .

إن للإرادة دخلاً في التَّذكُّر ، مما يعني أننا بإزاء عمليَّة تدخل الحريَّة في نسيجها ، وأننا إذ نتذكَّر لا نسترجع الماضيَ في الحاضر بضربٍ من الآليَّة السَّيكولوجيَّة ، وإنما نستعيده بالإضافة والحذف في سياق اللَّحظة الرَّاهنة للشُّعور . لقد بسطَ أرسطو في موضوع الذَّاكرة فرضًا خاصًا بالأثر المتخلِّف عن الموضوع engram مقارنًا بين عَلاقتنا بهذا الأثر وبين نظرنا إلى لوحة مرسومة . فكما ندرك الصُّورة المرسومة بوصفها تمثُّلاً للأصل الغائب ، تنظر الرُّوح إلى الآثار الَّتي تخلِّفها الموضوعات كما لو كانت صورًا لغير الحاضر ، وبواسطة هذا الأثر تقدَّم في تفهُّمنا للزَّمان صورةَ الغائب أي الماضي [٥١] .

على هذا النحو فسَّر أرسطو التَّذكُّر بربطه بواقع النَّفس الإنسانيَّة . أمَّا أفلاطون فردَّ التَّذكُّر إلى الأسس العامَّة الَّتي ميَّز بواسطتها بين المحسوس والمثال ، وفي برهانه الثَّاني من البراهين الأربعة على خلود النَّفس ، ذكر أننا حينما نرى المحسوس ننتقل قطعًا إلى صورته ، مُلاحِظين أن المحسوس غير الصورة . فمن أين جاء هذا الاختلاف ؟ وكيف حصلنا على العلم بالصُّور إذا كان المحسوس وهو الَّذي تحت نظرنا ليس مكافِئًا للصُّورة ؟ لا بدَّ أن نكون قد عرَفنا هذه الصُّورة في حياة سابقة ، ونحن نتذكَّرها بمناسبة المحسوس الَّذي يشارك فيها .

ولكن لكي يكون هذا ممكنًا ، لا بدَّ أن تكون النَّفس قد وجدت من قبل في مكان ما تأمَّلت فيه الصُّور ، وحين تهبط إلى الأرض تتذكَّرها بمناسبة المحسوسات ؛ إذ لا بدَّ من أن تكون النَّفس موجودة وجودًا سابقًا كانت تحيا فيه حياةَ تعقُّل وتأمُّل للصُّور .

وإذا كانت النَّفس قد حَيِيَت حياةً سابقة ، فلا يمكن لهذه الحياة السابقة ألا تتركَ أثرًا في النَّفس حينما تتَّصل بالجسم . ومن هنا كانت فكرة التَّذكُّر مرتبطةً أشدَّ الارتباط بفكرة الوجود السّابق .

إن نظريَّة المعرفة عند أفلاطون تضطرُّ اضطرارًا إلى القول بالتَّذكُّر ، فكيف تتمُّ المعرفة بمعنى العلم إن لم يكن هناك تذكُّر لمعارفَ سابقةٍ أدركها الإنسان أو حصَّلها في حياته السّابقة ؟ ذلك أن العلم هو ارتفاعٌ فوق المحسوس ، وهو ارتفاع لا يتمُّ إلا إذا كانت لدينا في نفوسنا بقايا أفكار أو صور لتلك الَّتي نراها في الخارج وتصل إلينا عن طريق الحسِّ ، لأن الإنسان إنما يبحث عن شيءٍ ، لديه عنه بعض المعرفة السّابقة ، وهذه المعرفة تَذكُّر للصُّور الَّتي رأيناها في عالم سابق ، نذكرها بمناسبة هذه الأشياء الحيَّة الَّتي تظهر أمامنا . فمن ناحية نظريَّة المعرفة أيضًا لا بدَّ من القول بالتَّذكُّر (٥٢) .

لقد اكتفى أفلاطون بالكشف عن دور التَّذكُّر في عمليَّة المعرفة ، ودرسه في سياق عَلاقته بالإدراك الحسِّيِّ والمحسوسات ، التي لم تَبدُ له سوى مناسبات للتَّداعي الَّذي يفتح للنَّفس بابًا إلى تذكُّر ما سبق أن تعقَّلَتْه وتأمَّلَتْه في وجودها الخالص ، النَّقيِّ من شوائب المادَّة ، وذلك قبل هبوطها إلى الجسم ، فهي تنتقل بالتَّذكُّر من هذا المحسوس في جزئيَّته وتغيُّره إلى صورته الكلِّيَّة الثّابتة وماهيَّته الأزليَّة في عالم الصُّورة الدّائمة .

والتَّذكُّر على هذا النَّحو عمليَّة مردودة إلى تصوُّر مثاليّ أساسُه فكرة الوجود السّابق على الوجود ، ولا يعدو أن يكون تعرُّفًا سلبيّا يخلو من أيِّ إضافة إيجابيَّة . لقد كان لهذا التَّصوُّر الأفلاطونيِّ تأثيرُه الواسع على مفكِّري

العصور الوسطى في الشَّرق وفي الغرب ، وكان له صداه في الفكر وفي الأدب ، حتى إن عينيَّة ابن سينا والطابع النوستالجي في عرفانيَّة التَّصوُّف الإسلاميّ ، والقول بالْمُثل المعلَّقة لدى حكماء الإشراق ، ليس سوى تعبيرٍ عن هذا الموقف الأفلاطوني .

وتُعَدُّ التّساعيَّة الرابعة لأفلوطين ، وهي التّساعيَّة الخاصَّة بالنفس ، تعبيرًا عن سلفيَّة أفلاطونيَّة في تفسير التَّذكُّر وتحليل عَلاقته بالإدراك من جهةٍ وبالتَّخيُّل من جهة أخري . وقد حرَص أفلوطين على أن يجعل من الذّاكرة مَلَكةً تنتمي إلى النَّفس وحدها لا إلى المركَّب من النَّفس والجسم ، فليس للبدن شأنٌ فيما تتذكَّره النَّفس وخاصَّةً إذا كان ذلك تذكُّرًا لعلم من العلوم ، ولا يقبل أفلوطين الرَّأي الرّواقيَّ الَّذي يجعل من التَّذكُّر انطباعًا لعلامات على الجسم ، أو يُشبِّهه بضربة الخاتم على الشَّمع ، فكلٌّ هذه تشبيهات غير دقيقة ، وإنما يكون الوصف الصَّحيح للأثر الَّذي يحدث في النَّفس أنه نوع من التَّعقُّل وليس انطباعًا ماديًّا (٥٣) .

ومن أدلَّة أفلوطين على أن الذّاكرة ليست انطباعًا ماديًّا ، أنها لو كانت كذلك لما احتاج المرء إلى جهد ليتذكَّر ما دامت الانطباعات موجودة على الدَّوام ، ولو صحَّ أن الذّاكرة انطباع ماديٌّ لما أدَّى المران إلى تقويتها ، والنَّفس تتذكَّر أفكارًا لم تُحقَّق ورغباتٍ لم تتجاوز مرحلة التَّخيُّل وحده ، وتلك كلُّها أمور لم تمرَّ على الجسم ، فكيف يكون الجسم عاملاً من عوامل تَذكُّرِها ؟

لقد تشدَّد أفلوطين في نقد الماديَّة الرّواقيَّة ، وجعل من التَّذكُّر مَلَكةً خاصَّة بالنَّفس وحدها ، والواقع أن الذّاكرة إنما ترتبط بحياةٍ معيَّنة للنَّفس ، هي تلك

الَّتي يتحكَّم فيها الزَّمان أو أيُّ نوع من التَّغيُّر ، إذ إن الذّاكرة تختصُّ دائمًا بشيء كان ولم يعد له وجود .

أمّا حياة النَّفس في العالم المعقول فلا تقترن بها ذكريات ، ذلك أن كلَّ شيءٍ في العالم المعقول ثابتٌ لا يتطرّق إليه التَّغيُّر ، وكل الماهِيّات حاضرة فيه أزلاً وليس في تأمُّل النَّفس للماهيّات المعقولة أيُّ تعاقبٍ زمنيّ ، وبالتّالي أيَّة ذاكرة .

ويرتبط التَّذكُّر عند أفلوطين بالتَّغيُّر والزَّمان والفرديَّة ، فما إن تهبط النَّفس من هذا العالم المعقول حتى تبدأ لديها مَلَكَةُ التَّذكُّر الَّتي تستعيد بواسطتها ذكريات إقامتها مع العالم المعقول .

إنَّ الذّاكرة عند أفلوطين لا تَئول إلى الإحساس ، وليست القوَّة الحاسَّة هي القوَّة المتذكّرة ، لأنه لو كانت الملكتان واحدةً لَوَجَب أن نحسَّ الأفكار العمليَّة مثلما نتذكَّرها وهو محال .

ولقد أكد أفلوطين أهميَّة الانتباه بوصفه عاملاً هامّا يعين على التَّذكُّر ، والذّاكرة مع اختلافها عن مَلَكة الإحساس تزداد قوَّة بزيادة الانتباه .

ويُثير أفلوطين مسألتَيْن ، الأولى عَلاقة الذّاكرة بالمخيِّلة ، والثّانية تمييزه بين الذّاكرة الشُّعوريَّة وغير الشُّعورية ، أمّا المسألة الأولى فمذهب أفلوطين فيها اختلاف هذه العَلاقة تبعًا للموضوعات المتخيَّلة ، فالأشياء المحسوسة يكون تذكُّرها بإدراك صورتها الَّتي حفظتها المخيِّلة ، فمتى غاب الشَّيء وبقيت صورتُه في المخيِّلة ، كان إدراك الصُّورة تذكُّرًا لذلك الشَّيء بحيث يتفاوت التَّذكُّر تبعًا لمدى ثبات الصُّورة وبقائها . وإلى هذا الحدِّ يتَّفق أفلوطين مع

أرسطو .

أمّا حين ينتقل إلى تذكُّر المعاني العقليَّة ، فنراه يختلف مع أرسطو لأنه لا يعترف بوجود صورة في الخيال لهذه المعاني يتمُّ التَّذكُّر بواسطتها ، ومذهب أفلوطين أن لهذه المعاني صورًا في شكل صِيَغ لفظيَّة ، أمّا الفكر ذاته فلا صورةَ له ، وعلى ذلك فالمحسوساتُ يكون تذكُّرها بالمخيِّلة وبما تبقَّى فيها من صور ، أمّا المعقولاتُ فلا صورةَ لها إلا من حيث ألفاظها فحسب ، وبالتّالي تكون الذّاكرة الخاصَّة بها مَلَكَةً مستقلَّة عن المخيِّلة .

وأمّا المسألة الثّانية في مذهب أفلوطين فتمييزُه بين الذّاكرة الشُّعوريَّة وغير الشُّعوريَّة ، وغير الشُّعوريَّة عنده هي الَّتي لا يدرك المرء فيها أنه يتذكَّر فيتابع ميولاً سابقة دون أن يشعر بذلك ، والذّاكرة الَّتي تتمُّ عن وعيٍ أقوى بكثير من الأخرى ، لأن النَّفس حين تشعر بأنها تتذكَّر ، تحتفظ باتِّجاهها الخاصِّ نحو ذاتها ، وتشعر بالفارق بينها وبين الموضوع الَّذي تتذكَّره (٥٤) .

و واضح أن أفلوطين يرفض المذهب الرّواقيَّ في الذّاكرة ، وهو شبيهٌ بمذهبهم في الإدراك ، فكلاهما يَئول إلى انطباعيَّة آليَّة يحكمها تصوُّر ماديٌّ . ويعني هذا الرَّفضُ للماديَّة الرّواقيَّة اتجاه أفلوطين في فهم التَّذكُّر اتِّجاهًا روحيًا ، قدِّر له أن ينموَ من بعد لدى أتباع الأفلوطينيَّة المحدثة من أمثال أبرقلس ودمسقيوس ، وأن يستمرَّ نموُّه في تيّارٍ كان من القوَّة بحيث أثَّر في برجسون وفي اتِّجاهه الوضعيِّ الرّوحيِّ ، كما قدِّر للرّواقيَّة سواءً بسواء أن تنموَ متَّخِذةً في العصر الحديث شكل مذاهب ماديَّة وسَيْكوفسيولوجيَّة .

ومن الملامح البارِزة للذّاكرة عند أفلوطين ارتباطها – كما هو الحال عند

سلفه أفلاطون - بالزَّمان ، والزَّمانيَّة تعني الصَّيرورة والتَّغيُّر في مقابل ما يتَّصف به العالم المعقول من ثبات وكلِّيَّة .

وطبيعيٌّ أن يُفضيَ هذا الفهم إلى أن تكون النَّفس بلا ذاكرة طالما كانت في عالم المعقولات والمُثل ، وبهبوطها تنتقل من السَّرمديِّ اللا متغيِّر إلى الزَّمانيِّ المتغيِّر ، وعندئذ ينشأ لها التَّذكُّر .

ولتمييز أفلوطين بين التَّذكُّر والتَّخيُّل وإيضاح العَلاقة بينهما ، أصوله الأفلاطونيَّة القديمة ، والَّذي انتهى إليه في مذهبه أمران ، الأوَّل إيضاحُ شرطٍ ضروريٍّ لا بدَّ منه لكي تنشأ الصُّورة إمّا في سياق التَّخيُّل أو في سياق التَّذكُّر. ويتمثَّل هذا الشَّرط في غياب الموضوع ، ذلك أن الموضوع المتخيَّل أو المتذكَّر ليس بعد حاضرًا حضورَ المدرك الحسِّيِّ في حال الإدراك .

والثّاني تمييزُه في سياق العمليَّة النَّفسيَّة للتَّذكُّر بين ذاكرة متصلة بالمخيِّلة ، وأخرى مستقلَّة عنها تمامًا . وممّا أفضى إلى هذا التَّمايُز التَّصوُّرُ الثُّنائيّ القائم على قسمة العالم إلى ما هو حسِّيٌّ وما هو عقليٌّ ، و وظيفةُ الذّاكرة المتَّصِلة بالمخيِّلة أن تتذكَّر العالم المحسوس لأنه جارٍ على سنن التَّغيُّر ، أمّا المعقول فلِتَجرُّدِه عن الصُّور لا تعمل فيه إلا ذاكرةٌ لا شأن لها بالخيال .

والظّاهر من تمييز أفلوطين بين ذاكرة غير شعوريَّة وأخرى شعوريَّة ، أنه يَعني بالأولى تلك الَّتي لا انتباه فيها ، وهي أشبه بنشاط لا إراديّ ، على عكس الثّانية الَّتي فيها التفات إلى الذّات و وعيٌ بالعمليّات النَّفسيَّة .

لقد كان لمذهب أفلوطين في الربط بين الذّاكرة ومفهوم التَّغيُّر والفرديَّة مغزاه في تأسيس أحوال النَّفس على الزَّمان ، وفي إحالة آنات الزَّمان على

أحوال النَّفس ، وتلقَّف القدِّيس أوغسطين منه هذا التَّصوُّر في اعترافاته المشهورة ، وذلك أنه ردَّ الآنات الثَّلاثة إلى أحوال النَّفس الثَّلاث : الذّاكرة والانتباه والتوقُّع ، و في ذلك يقول أوغسطين : « فمن ذا الَّذي يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأتِ بعد إذا كان في النفس توقُّع المستقبل ؟ ومن ذا الذي يستطيع أن يقول : إن الحاضر ليس له حيِّز لأنه يمرُّ في نقطة غير قابلة للقسمة ، إذا كان ثمَّت انتباه فيه يمرُّ ما سيكون حاضرًا ؟ ليس المستقبل طويلاً لأنه غير موجود ، وإنَّما الطَّويل توقُّع المستقبل ، وليس الماضي طويلاً إذ هو غير موجود بعد ، وإنَّما الطَّويل هو ذاكرة الماضي (٥٥) ؟

هذا التَّصوُّر لدى أفلوطين وأتباعه ، عرض له النُّموُّ من بعد ، وأخذ شكل ما عبَّر عنه برجسون بأنه الزَّمان النَّفسيُّ الحيُّ الممثِّل للمدَّة الشُّعوريَّة في سَيَلانها وتدفُّقها ، في مقابل الزَّمان الآلي أو الرِّياضي . وقد كان في إحالة الزَّمان على ضروب من النَّشاط النفسيِّ عند أفلوطين وأوغسطين ، إرهاصٌ بما تَمَّ بعد ذلك بقرون في مثاليَّة « كانط » النَّقديَّة ، وهي الَّتي بدا الزَّمان فيها عيانًا قبليًا غير مشروط بالامتثال التَّجريبيِّ . إن التَّصوُّر الأفلوطيني للذّاكرة لا يخلو من صحَّة تتَّفق مع طبيعة الوجود الإنسانيِّ ، فالإنسان من بين الكائنات موجودٌ تاريخيّ لأن له ذاكرة ، والتّاريخ والذّاكرة كلاهما بسبيل الزَّمان .

وهذا ما فطن له ابن سينا إذ يظهر عنده تشابُهٌ لافت بين الخيال والذّاكرة من حيث الوظيفة ، ولا فارقَ بينهما إلا من حيث ارتباطهما بالزَّمان ، فالذّاكرة تستعيد صورًا ومعانيَ أدْرِكت في الماضي ، أمّا التَّخيُّل فيستعيدها ويدركها من حيث هي صور أو معانٍ موجودة الآن (٥٦) .

ويضيف ابن سينا الحافِظة إلى الذّاكرة ويعدُّهما قوَّة واحدة ذات وظيفتَين هما الحفظ والاستعادة ، أي التَّذكُّر ، فتكون هذه القوَّة حافظة لصيانتها ما فيها ، ومتذكِّرة لسرعة استعدادها لاستثباته والتَّصوُّر به مستعيدةً إيّاه إذا فقد. لقد أخذ ابن سينا من الأفلوطينيَّة فكرة التَّمييز بين أحوال النَّفس على أساس من آنات الزَّمانيَّة ، وأخذ من الأرسطيَّة كما فعل في الإدراك فكرة المركز الدّماغيّ الخاصّ بهذه القوَّة ، فالقوَّة الحافظة الذّاكرة عنده مرتَّبة في التَّجويف المؤخّر من الدِّماغ ، وهي تحفظ ما تدركه القوَّة الوهميَّة من المعاني الجزئيَّة غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات ، وفيها تحفظ أيضًا الأفعال والحركات [٥٧] .

على هذا النَّحو تَنازعَ الذّاكرة كما تَنازعَ الإدراك مذهبانِ متناقضان في الفكر قديمًا وحديثًا ، ومن هذا المنطلَق قدَّم المذهب المادِّيُّ كما قدَّمت المذاهب السَّيْكوفسيولوجيَّة تصوُّرًا للذّاكرة أساسه الرُّسوم المادِّيَّة في الدِّماغ ، والعَلاقة بينها وبين مرور التَّيار العصبيِّ بها ، والتَّلازم بين المنبِّه والاستجابة . ويتمثَّل التَّعبير الدَّقيق عن هذا المذهب في أن الصُّورة في سياق المدرك الحسِّيِّ تبدو واضحة المعالم ، لا اهتزازَ فيها ولا غموض ، ولكننا كلَّما ابتعدنا عن المحسوس في مباشرته ودقَّته ، تدهورت الصُّورة وتطرَّق إليها الضَّعف والغموض ، وهذا ما يحدث في سياق التَّخيُّل وسياق التَّذكُّر على حدٍّ سواء.

وهذا هو مذهب هوبز ، الَّذي اعتمد فيه على أن الفكرة والذِّكرى ليسا سوى إحساسٍ متعفِّن أو متحلِّل decaying sense . لقد حاول مفتونًا بفِزياء جاليليو أن يفهم محتويات التَّجربة الإنسانيَّة بوصفها أنماطًا من الحركة ، وكان يُقيم الدَّليل على صحَّة قوانين الحركة في نظريَّة خاصَّة بالأثر الدّينامي . إن

مذهب هوبز علامةٌ واضحة على سَيْكولوجيَّة عصر التَّنوير ، وكان يأخذ بالتَّفسيرات السَّيْكوفزيائيَّة ، مسلِّمًا بنوع من التَّماثل isomorphism لا بين الأشكال الفِزيائيَّة والأشكال النَّفسيَّة فحسب ، وإنما بين شدَّة المثير intensity of excitation و وضوحِ الظّاهرة .

ويَئول مذهب الإحساس المتحلِّل عنده إلى انحسار موجة المثير ، وفي تناقُص الحركة decrescendo يتحوّل الإحساس (صورة الإدراك) إلى تذكُّر (صورة ذكرى) ، وعلى هذا النَّحو يختلف التَّذكُّر عن الإحساس أو الإدراك من حيث درجات الوضوح الخاصَّة بالصُّور المتولدة [٥٨] .

ويُشبِه موقف هيوم موقفَ هوبز من الخيال والذّاكرة ، وقد أشار وليم جيمس إلى أن أحدًا من أتباع هيوم لم يعارض نظريَّته سوى هكسلي Huxely ، وقد ذهب في نقده إلى أنه من المحتمل عندما تستنسخ الانطباعات أو الصُّور المعقَّدة بوصفها ذكرياتٍ ، ألا تعطيَ كلَّ تفاصيل الموضوعات الأصليَّة بدقَّة تامَّة ، ومن المؤكَّد أن هذه النُّسَخ نادرًا ما تفعل ذلك ، وغالبًا ما تبدو ذكرياتنا مجملاً تخطيطيًا sketches أكثر منها صورًا ، وفي هذا المجمل التَّخطيطيِّ للأصول تتَّضِح الملامح البارزة المميِّزة ، أمّا الخصائص الثّانويَّة فتبدو مبهمةً أو غير متمثّلة . لقد ميَّز هكسلي في نقد هيوم بين الأفكار أو الصُّور الكلِّيَّة العامَّة generic ideas وبين تلك المعيَّنة المحدَّدة specific ideas ، مستشهدًا برأي لبيركلي نقده جيمس بقوله : ومع أن وجهة نظر بيركلي تبدو ملائمةً على نطاق واسع لهذه الأفكار الكلِّيَّة من حيث إنها تشكَّل بعد اكتساب الإنسان اللُّغةَ ، فإن الصُّور أو الأفكار الكلِّيَّة الَّتي تخصُّ موضوعات الحسِّ قد توجد بمَعْزِلِ عن اللُّغة .

إن الحالِمَ يرى المنازل والأشجار والموضوعات المختلفة التي سبق أن تعرَّف عليها ، ولكنها تذكّر بالموضوعات الواقعيَّة كما لو كان الإنسان يراها صوراً يعرضها فانوسٌ سحريّ مختلُّ البؤرة . وقد نخاطب في أحلامنا رجلاً ولكننا نراه كما لو كان سوادًا نشاهده في الغَسَق . وقد نسافر عبر بلاد فنرى ملامح المنظر غامضةً مبهمة ؛ فتُخوم التِّلال غير محدَّدة والأنهار بلا شواطئ ، إنها بإيجاز صور عامَّة لانطباعاتٍ شتَّى (٥٩) .

ومن الَّذين سبقوا هيوم في تفسيره الخاصّ بتداعي المعاني ، اسپينوزا Spinoza فيما قدَّم من تفسير ماديٍّ للذّاكرة ، يقوم على أن الجسم البشريَّ إذا ما تأثَّر بجسمين أو أكثر في وقت واحد ، فإن ذهنه عندما يتخيَّل أيّا منهما فيما بعد ، يتذكَّر الآخر بدوره ، وقد أعانه على هذا التَّفسير تصوُّره لما يسمَّى بوحدة النَّسق ، متخطِّيًا بذلك الثُّنائيَّةَ الَّتي أحدثت قطيعة بين الذِّهن والجسم ، وذلك أن الجسم والذِّهن عنده شيءٌ واحد ، ينظر إليه في الحالة الأولى بوصفه امتدادًا ، وفي الحالة الثانية بوصفه فكرًا ، وبناءً على ذلك يبدو نسق الأشياء وتسلسُلُها وترتيبها واحدًا ، سواء نظرنا إلى الطَّبيعة من خلال إحدى الصِّفتين أو من خلال الأخرى، ويشبه اسپينوزا العَلاقة بين الذِّهن والجسم بعَلاقة الفكرة بموضوعها ، وعلى ذلك لا يُفهم الذِّهن إلا إذا فُهِم موضوعه وهو الجسم (٦٠) .

أمّا « كانط » فقد ربط بين الخيال والذّاكرة ، وذلك أن اقتناص العقل التَّجربة الحاضرة ، يتطلَّب أن تكون لهذه التَّجربة عَلاقةٌ بتجربة أخرى ماضية تتذكَّرها (٦١) .

هذا ما انتهى إليه « كانط » في الاستنباط التّرنسندنتالي ، وهو لا يعني أن

الذّاكرة تخلق موضوعاتها ، ولكنها تنظِّمها وتربط بينها وتُدخِلها في نسق ملتحم من العَلاقات . والرَّبط بين الخيال والذّاكرة على هذا النَّحو يلوذ بتصوُّر هاتين العمليَّتين : التَّخيُّل والتَّذكُّر بوصفهما وسطًا بين الفهم والحساسية ، وباعتبارهما ضرورةً من أجل الرَّبط بين طرفين ، بين المقولات والحُدوس الحسِّيَّة . وليست العَلاقات هي الَّتي تؤسِّس الذّاكرة وإنَّما الذّاكرة هي الَّتي تُنشِئ عَلاقة التَّجارب بعضها ببعض ، وتتيح لنا من خلال التَّرابط أن نستحوذَ على التَّجربة الحاضرة في سياق ما نتذكَّر من تجاربَ مرَّ بها الشُّعور . إننا نُهيب مرة أخرى بمذهب « كانط » في الخيال كما أورده في القسم الخاصِّ بالاستنباط المتعالي . إن هذه المَلَكَة تستعين بالصُّورة وبالزَّمان لتخلق رسومًا تخطيطيَّة ورموزاً تندرج تحتها حُدوس حسِّيَّة ، وبفضل فعل الخيال تحقِّق الأنا ذاتَها فتتَّصل بالكثرة وتوحّدها وتعارضها وتضع ذاتها [٦٢] .

وإذا شارفنا وصيدَ المذهب الحيويّ لدى برجسون - وجدنا أن رأيه في الذّاكرة يتَّفق مع رأيه وتصوُّره للخيال ، ومذهبه كما عبَّر عنه في كتابه « المادَّة والذّاكرة » أن التَّعرُّف لا يتمُّ أبدًا بانتباه آليّ للذِّكريات النّائمة في المخِّ ، بل على العكس يقتضي توتُّرًا أعلى في الشُّعور .

إن الجهد في التَّذكُّر يقوم على تحويل امتثال إسكيمي ، عناصره متداخلة بعضُها في بعض ، إلى امتثال مصوّر أجزاؤه مصفوفة ، والحق أن الإدراك الحسِّيَّ سيكون عاجزاً بنفسه عن الإهابة بالذِّكرى التي تُشبِهه ، إنه لا يصير إدراكًا حسِّيًا كاملاً ولا يكتسب شكلاً متميِّزًا إلا بالتَّذكُّر نفسه [٦٣] .

إن برجسون يميِّز بحسب هذا السِّياق بين ضربَين من الذّاكرة ، ذاكرةٍ آليَّة

أشبه ما تكون في فعلها بالممارسة غير الواعية للعادة ، وذاكرةٍ أخرى ديناميَّة تنطوي على إرادة وجهد ، وإلى هذا الضَّرب الثّاني يُعزَى التَّعرُّف على التَّجارب السّابقة ، وفيه يبلغ الشُّعور درجةً قصوى من التَّوتُّر . ولهذا التَّذكُّر الدّيناميِّ المنتبه خاصيَّتان ، الأولى التَّحويل والثّانية أنه شرطُ الإدراك الحسِّيّ ، أمّا التَّحويل فيعني أن التَّذكُّر فَتْقٌ يصف ويصوِّر ما في الشُّعور من امتثالات مُجمَلة متداخلة ، والثانية أن الإدراك الحسِّيَّ ليس هو الَّذي يمنح الشُّعور الذِّكرى المماثلةَ له . صحيح أن الإدراك الحسِّيَّ للوقائع يأخذ الوضع الأول ولكن التَّذكُّر هو الَّذي يَهبه شكله الأساسيَّ . ولقد عُنِيَ برجسون في تحليل التَّذكُّر بدراسة بعض الحالات الباثولوجيَّة الخاصَّة بالذّاكرة ، وأحال في ذلك على دراسات برنارد لوروي Bernard Leroy وريبو Ribot ، وكوسمول Kussmaul وفوريل Forel وهوفدنغ Hoffding وغيرهم من السَّيكولوجيين ، واهتمَّ في هذا السِّياق بدراسة الذِّكرى الوهميَّة في التَّعرُّف الكاذب الموسوم بالبارامنزيا ، وردَّه إلى ضرب من الآليَّة وارتخاء الجهد التَّركيبيِّ وعدم الانتباه إلى الحياة ، كما درس باثولوجيَّة الأفازيا ، و هي مرض خاصّ بنسيان الألفاظ . وقد أورد برجسون في هذا السِّياق رأي السَّيكوفسيولوجيِّين ، ويتلخَّص فيما قاله بروكا ، و ذلك أنه ردَّ هذا المرض اللُّغويَّ للذّاكرة إلى فساد في التلفيف الجبهيِّ اليساريِّ الثالث من الدِّماغ . ومذهب هؤلاء أن الذِّكريات تتجمَّع في الدِّماغ في صورة تبدُّلات تنطبع على طائفة من العناصر التَّشريحيَّة ، وزوال الذّاكرة يعني أن فسادًا وتلفًا قد طرأ على هذه العناصر ، وهم يشبِّهون الذّاكرة في هذا السِّياق بلوحة التَّصوير وبأسطوانة الصَّوت ، وهو تشبيهٌ يوحي بأن الذّاكرة تخزين آليّ .

ويردُّ برجسون على هذا المذهب وينقض ما فيه من تشبيهات للذّاكرة مضلّلة ، مستعينًا بصور للتَّذكُّر بصريَّة وسمعيَّة ، وقد خلص في نقده إلى أن انطباع الشَّيءِ المحسوس الَّذي يتخلَّف في الدِّماغ ليس واحدًا ، إننا في الحقيقة لا نحتفظ للشَّيء بذكرى واحدة ، وإنما بذكريات كثيرة ، وذلك أن شكل الشَّيء وأبعادَهُ وألوانه تتغيَّر بتغيُّر مستوى النَّظر .

ومن الجَليِّ أن برجسون ينقد من منطلق مذهبه الحيويِّ فكرةَ أن الذِّكرى لاحقة على الإدراك ، مُنتهِيًا إلى أنها إنما تنشأ بنشوء الإدراك، وإنه ليشدِّدُ في نقد ماديَّة هوبز ومَن اقتفى فكره في تصوُّر أن الإدراك والذِّكرى لا اختلاف بينهما في الطَّبيعة ، وإنما في درجة الشِّدَّة المرتبطة بقوة المثير وانحساره ، قوَّته في حال الإدراك وانحساره في حال التَّذكُّر والتَّخيُّل ، بحيث تَئول الصُّورة في نسقَيْهما إلى إحساس شاحب . وهكذا يتلخَّص التَّصوُّر البرجسوني للذّاكرة في أنها ليست رِدَّةً وتَقهقُرًا من الحاضر إلى الماضي ، ولكنها بالأحرى تقدُّم من الماضي إلى الحاضر (٦٤) .

و واضح أن البرجسونيَّة تتصوَّر الذّاكرة من منطلق فكرة المدَّة ، ولذا فإنها تَروغ فيما يتعلَّق بالذّاكرة وبالمدَّة إلى زمانيَّة متَّصلة ، فالذِّكرى تصل الماضي بالحاضر وتصل الحاضرَ بالمستقبل بأن تجعله مستمرًّا . وليس في هذا الاتِّصال الَّذي كثيرًا ما رُمِز إليه بحركة النَّهر ، أيُّ تكرار ، إنه كتيّار دافق متقدِّم دائمًا . إن الذّاكرة الخالصة الَّتي تحدَّث عنها برجسون تقدِّم لنا الماضي مكوِّنًا مدَّةً قائمة بذاتها منفصلاً بذلك عن التَّغيُّر .

وقد عارض « بيير جانِيه » هذا التَّصوير لوظيفة الذّاكرة ، وأثبت أنها

ليست مَلَكة كليَّة ، وأنها إنما تنشأ مع الحياة الاجتماعيَّة من أجل تكييف العمل وإيّاها ، وأن الأحداث لا تسجَّل فيها على نحو خطٍّ مستمرٍّ وتيّارٍ متصل ، بل على أساس إطارات عقليَّة أو اجتماعيَّة نعطيها مدلولاً واتجاهًا خاصًا . ويتَّجه نقد « جانِيه » إلى إثبات أن الذّاكرة لا تُعطي صورةَ التيّار المتَّصل للشُّعور يجري في الزَّمان من الماضي إلى الحاضر ، بل على العكس تمثِّل في الزَّمان انقطاعات وانفصالاً . وإذا كانت الذّاكرة على هذا النَّحو ، فإن الماضي الَّذي تصوّره ليس محدَّدًا كأنه خط من الزَّمان مستمرٌّ ؛ متعيّنة أجزاؤه بعضُها بالنِّسبة إلى بعض [٦٥] .

ويتَّجه إدموند هُوسِرل في ظاهريّاته إلى تفسير الذّاكرة بالإحالة على فكرة خاصَّة بالإدراك المعدَّل في إطار العَلاقة بين الماضي والحاضر ، وذلك إذ يقول في المقدِّمة العامَّة للفينومينولوجيا الخالصة :

« . . . إن استدعاء واقعةٍ ماضية يتضمَّن أننا أدركناها من قبل ، وهكذا نكون بشكلٍ ما على وعيٍ بإدراك لُباب المعنى الكامن في الذّاكرة . . . إنها في طبيعتها الجوهريَّة تعديل للإدراك ، وهذا الَّذي يوصف على نحوٍ نسبيّ بأنه ماض ، يقدِّم لنا نفسه كما لو أنه حاضر ، إنه يقدِّم نفسه بوصفه تعديلاً للحاضر الَّذي يبدو من ناحية شكله غير المعدَّل الأصل والأساس ، إنه الحاضر الَّذي يجسِّد الإدراك . » [٦٦]

إن المحتوى الفينومينولوجي للتَّذكُّر يقدِّم المشكلة الأساسيَّة للتَّذكُّر على النَّحو التّالي : كيف يتأتّى فهم التَّذكُّر بوصفه تمثيلاً لما هو غائب ، في حين يبدو الأثر المتخلِّف في الدِّماغ engram حاضرًا ؟ و ما الّذي يتذكَّره الإنسان ؟

أ يتذكر التَّأثُّر المنطبع impressed affection أو الشَّيء الموضوعيّ الَّذي استمد منه التَّأثُّر ؟ إذا كنا نتذكَّر التَّأثُّر المنطبع فإننا في الحقيقة لا نتذكَّر شيئًا غائبًا ، وإذا كنا نتذكَّر الشَّيء الموضوعيّ ، فكيف يتأتَّى لنا برغم إدراكنا المباشر للموضوع وحده ، أن نتذكَّر الشَّيء الغائب الذي لا ندركه ؟

لقد قدَّم شتراوس في مقال له عن الآثار المتخلِّفة في الذّاكرة ، تحليلاً فينومينولوجيًا لهذه الآثار ، وبعد أن مثَّل لها بما يخلِّف الإنسان من آثار منطبعة على الرِّمال أو فوق مساحة من حقلٍ جليديّ ، خلَص إلى أن من سمات الآثار أنها جذاذيَّة fragmentary لاحتفاظها بكسرة من الواقعة كلِّها .

إن الأثر علامة على واقعة ماضية ، إنه يعني بتعبير هيدجر ارتباطًا تاريخيًا موقوتًا ، temporal historical connection ، فالرَّجل الَّذي ذهب بالأمس ينتمي فعله للماضي ولكن أثره مرئيٌّ لنا الآن ، لقد مشى الرَّجل وتحرَّك أمّا أثره فساكن ، وعندما نرى أثر الرَّجل ، نرى معه كل ما يحيط به ويكتنفه : طبقة الثَّلج الرَّقيقة ، والأشجار والسِّياج والبيوت ، على هذا النَّحو يبدو الأثر فضلةً تخلَّفت عن واقعةٍ ماضية . إن ماهيَّة الأثر ليست معطاةً على نحو الحدود الخارجيَّة ومقاييس الطّول والعرض ، وليس الأثر نسخةً لواقعةٍ مؤسَّسة على أرض محايدة [٦٧] .

لقد كانت فكرة الآثار الَّتي تتخلَّف عن الواقعة على هيئة انطباع ، مُنْطلَقًا لتفسير فسيولوجي للذّاكرة تحكمه سلسلةٌ من العمليّات الآليَّة ، كما هو الحال في تحليل الإدراك ، وكلاهما ؛ الإدراك والتَّذكُّر ، قد وُضِعا فسيولوجيًا في سياق سيكولوجيَّة ترابطيَّة ، وقعت في استبدال الهندسيّ بالشَّخصيّ في

تنوُّعه ونشاطه وإيجابيَّته .

ولَمّا كان الأثر يحتفظ بما هو زائل ويَستبقي الماضيَ ، فإن بنْيته - على حدِّ تعبير شتراوس - تنحرف بشكل متميِّز بعيداً عن بنية الواقعة المنتجة . إن الواقعة تخضع وهي تستقبل في المادَّة اللَّدْنة لضرب من التَّحوُّل البرجسونيِّ ، والأثر يتضمَّن شيئًا أقلَّ من الواقعة الأصليَّة ولكنه أكثر منها . إنه يقدِّم في كلِّ حالة ما يحدث في شكل تحوُّل متميِّز ، تمامًا كالصَّفحة المطبوعة عندما تعيد إنتاج أصوات للكلمات بواسطة تركيب منجز . . إننا في القراءة نجدِّد النظام الأصليَّ الموقوت .

ومن أجل تفهُّم الأثر ينبغي أن نكتشف أنه شيءٌ ما لا ينتمي بحكم طبيعته للمادَّة الَّتي انطبع فيها ، وأن نتجاوز الحاضر المُعطَى لنفسِّره من خلال ربطه بتاريخه ، وهكذا يُؤذِن الكشف عن الأثر وقراءته بإنجاز للتفسير التاريخيِّ الَّذي يقبض على الماضي ويعيد تركيبه [٦٨] .

إن الفينومينولوجيا تُصِرُّ على نبذ المسلمة الفسيولوجيَّة ونظريَّة التَّداعي ، ويقترح شتراوس أن نأخذ بدلاً منها بفكرة أن الانطباعات الطّازجة وتغيُّرات الحياة وديناميّات الأفراد ، تأخذ كلُّها وَضْعَ تَقدُّم وتغيير للآثار الباقية في الذّاكرة ، وأننا في سياق الحاضر وحده ومن خلاله يتأتَّى لنا أن نمسك بالماضي وأن نستحوذ على إمكاناته بوصفها تحققًا واقعيًا .

ويثير شتراوس من ناحية الوضع النَّحويِّ مقولة الزَّمانيَّة المزدوِجة أو الثُّنائية bi-temporality ، وذلك أننا نعبِّر عن الماضي لُغويًا بأزمنة نحويَّة ، أمّا الزَّمانيَّة الثُّنائيَّة فليس لها تمثُّل لُغويّ ، بيد أن هذا ليس ضروريًا لأننا نعبِّر عن الحاضر

بواسطة فعل التكلُّم . إن صيغًا مثل « لم أكن في المسرح أمس » و « ذهبت البارحة » تعني أنني أنا الَّذي أتكلَّم وأحدِّثك الآن ، وأقف أمامك هنا ، هو من ذهب بالأمس ، إنني أنا نفسي من ذهب ولستُ إيّاه أيضًا ، فبالأمس مسَّني اللُّغوب ولست كذلك اليوم . وينتهي شتراوس فيما يتعلَّق بذكرى الشَّمِّ وذكرى اللَّمس ، إلى أن الرَّوائح تقدِّم نفسها بوصفها فعاليةً ونشاطًا ، فيضًا وصدورًا emanation . وكما يبدو الانطباع اللَّمسيُّ tactile impression مرتبطًا بحركة اللَّمس ، كذلك تبدو الرّائحة مرتبطةً بحركة التَّنفُّس ، إن الرّائحة إذ تتَّجه نحونا ، تعلن عن شيء ليس هو ذاته ما يبدو حاضرًا . إنه على مقربة منا ، وهذا غير الحاضر ليس غائبًا على نحو شامل . إن الرّائحة تعلن عن قربها ، وما يتخلَّف عنها يشير إلى شيءٍ ما ليس حاضرًا . إنها ثابتة وليست على هيئة هبوب متفلِّت . إنها مرتبِطة بمركز وملتحِمة بمكان ولكنها في الوقت نفسه غريبة عنه .

ويختم شتراوس بحثه بضرورة التَّمييز بين الاحتفاظ بالماضي في الحاضر ، وبين استمرار الماضي في الحاضر ، ويرفض التَّفسير الفسيولوجي للذّاكرة ، هذا التَّفسير الَّذي ارتبط فيه تأثير المنبِّه بصورة الموضوع ، تلك الصُّورة الَّتي تعاود الظُّهور كَرَّةً أخرى بضربٍ من التَّألُّق والوميض phosphorescence [٦٩] .

وقد عالج سارتر مشكلة الذّاكرة في كتابه « الوجود والعدم » ملتزمًا في عرضه وتحليله بمنهج الأنطولوجيا الظّاهراتيَّة ، ونقد تصوُّرات برجسون وديكارت و وليم جيمس وكلاباريد وبروست ، بَلْهَ هُوسِرل رائد التَّيّار الفينومينولوجي .

وخلَص سارتر في عرضه إلى أن افتراضًا أنطولوجيّا هو الَّذي أنشأ النَّظريَّة المشهورة في الآثار المخِّيَّة ، وهو افتراض يذهب إلى أن الماضيَ ليس بعد موجودًا ، ولذا ينسب الوجود إلى الحاضر وحده . إن الأثر في سياق هذا التَّصوُّر حاضر فعليّ ، وكذلك الذّكر ينبعث في الحاضر ككسر لتوازن بروتوبلازميّ في مجموع الخليَّة الَّتي نبحث فيها . إن نظريَّة الآثار المخِّيَّة قد عجزت في نظر سارتر عن تفسير قابليَّة الذّكر و واقعة أن الشُّعور في قصده وهو يتذكَّر يعلو على الحاضر استهدافًا منه للحادث هناك حيث قد كان .

ويضرب سارتر تصوُّر ديكارت وبرجسون الواحِدَ بالآخر لتصوُّرهما الماضي بِمَعزل عن الحاضر ، ولنظرهما إلى الشُّعور من حيث كان . أمّا إقرار بروست بتعدُّد الأنا وتتابعه فلا يرضى عنه سارتر ، لأنه تصوُّر يوقع إذا ما أخِذ حرفيّا في الصُّعوبات الَّتي وقع فيها أصحاب النَّظريَّة التَّرابطيَّة .

إن سارتر ينتهي في مبحث الذّاكرة من حيث إنها تحيل على الماضي إلى تصوُّرات بالغة الأهمِّيَّة ، منها أن الماضيَ ليس لا شيء وليس أيضًا الحاضر ، ولكنه ينتسب إلى مصدره من حيث ارتباطه بنوع من الحاضر ونوع من المستقبل ، وهذه الأنانة moitie التي تحدث عنها كلاباريد ليست مجرد فارقٍ ذاتيّ يحطم الذّكر ، بل هي عَلاقة أنطولوجيَّة تربط الماضي بالحاضر ، فالماضي لا يظهر أبدًا في عزلة ماضيَّته ، ونتيجة هذه المقولة أن كل ماضٍ هو ماضٍ لهذا الحاضر .

و يرفض سارتر فكرة الماضي الكلِّيٍّ الَّذي يتجزأ بعد ذلك إلى مواضٍ عينيَّة ، ويذهب إلى أن الموجود الحاضر لا يملك الماضي بحيث يظلُّ بالنِّسبة إليه خارجيّا . إن الوجود الحاضر هو الأساس في ماضيه ، وطابع الأساس

هذا هو الَّذي يكشف عنه « كانط » من حيث إنه يدلُّ على وثبة أنطولوجيَّة للحاضر في الماضي ، والماضي على هذا النَّحو بِنْية أنطولوجيَّة ، وليس بينه وبين الحاضر أيُّ تجانس مطلق ، إنه قانون أنطولوجيّ لما هو من أجل ذاته l'être pour soi (٧٠) .

وهكذا يتحوَّل بحث سارتر في الذّاكرة إلى بحث في ماهيَّة الماضي ، من أجل التَّعرُّف على الخصائص الأنطولوجيَّة والتَّراكيب الظّاهراتيَّة لآنات الزَّمان الثَّلاثة . ويبدو أن منهج سارتر على قَدْر كبير من الإقناع ، فعمليَّة التَّذكُّر لايمكن بحال أن تحلَّل بِمَعزِل عن مفهوم الماضي ومفهوم الحاضر ، والأمر كذلك بالنِّسبة للإدراك الحسِّيّ وللخيال ، فهذه الفعاليّات النَّفسيَّة ليست بمنأى عن الزَّمان وآناته ، وهذا التَّصوُّر كفيل بأن يحيلنا على بداهة أن الموجود الإنسانيّ لا يمكن تصوُّره فيما يُبدي من نشاط ونضال ، وهو واقع خارج الزَّمان ، وسواء كان الزَّمان معطًى في الخارج أو قبليًا في مقولات الذهن ، فإنه على كلّ حال ضرورةٌ من أجل الفهم والتَّنوير وتحليل الوعي الإنسانيّ وهو يتجلَّى في آفاق ومستويات متنوعة .

إن الأنطولوجيا الظّاهراتيَّة كانت وما تزال دائمًا في وضع تصحيح لمسار العمليّات النَّفسيَّة والتَّصوُّرات المرتبطة بها ، وهي في هذا التَّصحيح تكشف عن طابَع نقديّ لا يتلقى المفاهيم بالإذعان والقبول ، وإنما يضعها تحت الفحص بُغْيَةَ أن تتكشَّف له الظّاهرات المختلفة في حَيْدَةٍ لا تؤثِّر عليها النَّزعات التَّوكيديَّة .

هذا عن الخيال والذّاكرة ، أمّا الوهم وعَلاقته بالعمليَّة التَّخيُّليَّة - فسوف نعالجه في السِّياق اللاحِق من هذا الفصل .

٢ - الخيال والوهم

تُؤذِن دراسة الوهم وتحليل العَلاقة بينه وبين الخيال ، بشيءٍ غير قليل من الاضطراب والتَّداخل ، وذلك أن التَّخيُّل يُعرف أحيانًا بوصفه التَّوهُّم، كما ينحلُّ التَّوهُّم إلى العمليَّة التَّخيُّليَّة برغم ما بينهما من فروق . ولم تخلُ المذاهب الفلسفيَّة والنَّفسيَّة من هذا اللَّبس والتَّداخل ، يدلُّ على ذلك تحليل هذه المشكلة في تراث الثقافة اليونانية وفي تراث الثَّقافة العربيَّة كما يمثِّلها الكِنْدي وابن سينا وابن رشد . وقد نجت المذاهب المعاصِرة في أوربّا من هذا المزج الَّذي يكشف عن تداخل الحدود .

يقول أرسطو في تحليل العمليَّة التَّوهُّميَّة إنها غير الحسّ وغير التَّفكُّر . إن التَّوهُّم حال يتخيَّل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة وليس بحسٍّ ، وذلك أن الحسَّ إمّا كان في حدٍّ قوة وإمّا في حدٍّ فعل ، والتَّوهُّم ليس بأحد هذين على نحو ما يكون منّا في النَّوم ، وأيضًا الحسُّ أبدًا غير مفقود وليس التَّوهُّم كذلك ، ومن ذلك أيضًا أن الحواسَّ أبدًا صادقة وأن أكثر التَّوهُّم كذب .

فالتَّوهُّم إذًا حركة لا يمكنها أن تخلوَ من الحسِّيِّ فلا تكون فيما لا حسَّ له ، والحسُّ صادق فيما كان خاصًا له وقلَّ ما فيه من الكذب ، وإنما يجوز أن يغلط فيكذب إذا عَرَض له عارِض ، . . . . والعقل متى ما تفكَّر كان مضطرًّا مع فكرته إلى التَّوهُّم وذلك أن التَّوهُّم طائفةٌ من المحسوس .

ويقول ابن رشد في الحاسِّ والمحسوس ملخِّصًا رأيَ أرسطو إن المحسوس إذا غاب ، غابت صورته عن الحسِّ المشترك ، وبقيت الصُّورة المتخيَّلة متوهَّمة . أمّا الحيوان فإنه يفرُّ بالطَّبع من المؤذي وإن لم يحسَّه بعد ، وليس

لهذه القوَّة في الحيوان اسم ، وهي الَّتي يسمِّيها ابن سينا بالوهميَّة (٧١) .

ويُؤذِن تعريف أرسطو بحدٍّ الوهم على هيئة السَّلب أنه ليس بسبيل الإدراك الحسِّيِّ وليس بسبيل التَّمثُّل والفهم ، وهذا يعني أن الصُّورة المتوهَّمة لاحسِّيَّة ولا تمثُّليَّة . إن الأساس الَّذي يدعم هذا التَّعريف السّالب للتَّوهُّم قائم على تحديد موضوع الإحساس وموضوع الفهم ، أمّا موضوعات الإحساس فهي المحسّات بوصفها حاضرةً للإدراك ، وأمّا الفهم فموضوعه ماثِل في الحقيقة الَّتي نتصوَّرها في فعل التَّذهُّن ونعبِّر عنها من حيث التَّطابق بين الأشياء والتَّصوُّرات ، وفي الوضعين كليهما : في العيان وفي التَّصوُّر ، نلوذ بشيءٍ ما نرجع إليه وننسبه إلى نسق من الصُّور ، وليس الوهم في حدٍّ أحدهما ، لأن موضوعه لاينتمي إلى سياق المحسوس ولا إلى سياق المعقول .

إن التَّوهُّم مشروط بالإحساس ، يدلُّ على هذه المشروطيَّة قول أرسطو إنه حركة لا تخلو من الحسِّ ولا تكون فيما لا حسَّ له ، وقد فهم ابن سينا من ذلك أن التَّوهُّم موجود في الحيوان من جهةِ ما هو حاسٌّ ، وأنه بواسطة هذه القوَّة يلوذ بالهرب مما يَعرِض له من أخطار . وهكذا وضع أرسطو التَّوهُّم في سياق عمليَّة نفسيَّة ليس لها رصيد إدراكي أو تصوُّريّ ، وقوله إن الحسَّ غير مفقود يُؤذِن بأن التَّوهُّم تارةً وتارة ، وحُكمُه على الحواسِّ بالصّدق إلا أن يعرض عارض ، دليل على أن التَّوهُّم ينحلُّ أكثره إلى كذب ، ربما قصد به اللا تطابق . وتبدو العمليَّة التَّخيُّليَّة مقحَمة في التَّوهُّم من وجهة النَّظر الأرسطيَّة ، يدلُّ على ذلك قوله إن التَّوهُّم حال يتخيَّل لنا فيها شيء ، وقول ابن رشد في تلخيصه . . . وبقيت الصورة المتخيَّلة متوهَّمة .

وفي كلام أرسطو أمران ينبغي أن ننبّه إليهما ، الأول أن كذب التَّوهُّم لا يعني أنه غير ذي موضوع ، فلكلٍّ عمليَّةٍ نفسيَّة محتواها ورصيدها ، والثاني أن توهُّم الصُّورة المتخيَّلة يمكن أن يُفضي إلى عمليَّة عكسيَّة نتخيَّل فيها صوراً نتوهَّمها توهُّمًا . إن هذا التَّصوُّر من شأنه أن يجعل الصُّور تتداخل في حين أننا نبغي أن تتمايز بحيث توضع كلُّ صورة في أفقها الَّذي فيه تتجلَّى وتظهر .

ولم يكن غريبًا أن يبدوَ هذا الموضوع في تراث الثَّقافة العربيَّة الَّتي كانت تَحتذي في كثير من المشكلات ثقافةَ اليونان ، مضطربًا أشدَّ ما يكون الاضطراب ، ملتبسًا أكثرَ ما يكون الالتباس ، يدلُّ على ذلك قول الكِنْدي في الرَّسائل الفلسفيَّة : « إن التَّوهُّم هو الفنطاسيا ، وهوْ قوَّة نفسانيَّة ومدركة للصُّور الحسِّيَّة مع غيبة طينتها ، ويقال الفنطاسيا هو التَّخيُّل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها . »(٧٢)

ويذهب بعض الدّارسين إلى أن المترجمين من السّريان قد تردَّدوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التَّوهُّم ومعنى التَّخيُّل ، فبينما يُؤثِر إسحق بن حنين التَّوهُّم مع استخدام التَّخيُّل في مواضعَ قليلة ، يفضِّل قسطا بن لوقا كلمة التَّخيُّل . وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدلُّ على اللَّبس والاضطراب .

« إن التَّخيُّل بمعنى التَّوهُّم والتَّمثُّل له شواهد من الاستعمال اللُّغوي في النِّصف الأول من القرن الثالث ، وخاصَّةً عند المعتزلة ومن تأثَّر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز . وقد كانت الكلمة تستخدم للإشارة إلى بعض الظَّواهر النَّفسيَّة الَّتي تُدرَج تحت سَيْكولوجية الإدراك ، ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليّات التَّوهُّم وما يتَّصل بها من تشكُّل الأوهام الكاذبة في النَّفس ، بفعل مخادعة الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض أو ما

أشبه . »[٧٣]

ومذهب ابن سينا في الإشارات والتّنبيهات أن التّوهّم مخصوص بإدراك المعاني غير المحسوسة من الكيفيّات والإضافات ، مخصوصة بالشّيء الجزئيّ الموجود في المادّة لا يشاركها فيها غيره ، ويقول أيضًا في الإشارات إن كثرة تصرّفات النّفس في الخيالات الحسيّة وفي المُثل المعنويّة اللّتين في الصّورة والذّاكرة باستخدام القوّة الوهميّة والمفكّرة ، تُكسِب النّفس استعدادًا نحو قبول مجرّداتها عن الجوهر المفارق لمناسبة ما بينهما[٧٤] .

وكما حدد ابن سينا للقوّة المدركة والقوّة المتخيّلة والقوة المتذكّرة تجاويفَ دماغيّة متابعًا في ذلك نظريّةَ التّوازي والتّصوُّر الخاصّ بردّ كُلّ قوّة نفسيّة إلى نشاط فسيولوجيّ ، نجده يجري على نفس السّنن فيما يتعلّق بالقوّة الوهميّة إذ يرى أنها مرتّبة في نهاية التّجويف الأوسط من الدّماغ ، وأن من وظائفها إدراك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئيّة ، كالقوّة الموجودة في الشّاة الّتي تدرك من الذّئب معنًى لا يدركه الحسّ ولا يؤدّيه .

ومذهبه أن الوهم يقف بوساطة الإلهامات والغرائز على المعاني النّافعة أو الضّارّة الموجودة في المحسوسات ، وهو يجعل الوهم القوّةَ الّتي تنتمي إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده أنه مصدر جميع الأحكام والاعتقادات الّتي لا يَجزِم العقل بصحّتها ، وإنما يُسلّم الإنسان بها على سبيل التّوهّم والتّخيُّل ، وهو يجعل الوهم القوة الّتي تنتمي إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده أنه مصدر جميع الأحكام والاعتقادات الّتي

يَجزِم العقل بصحَّتها ، وإنما يُسلِّم الإنسان بها على سبيل التَّوهُّم والتَّخيُّل وهو يتابع أرسطو في أن من الوهميّات ما يكذب ومنها ما يجري مَجْرَى الصِّدق [٧٥] .

على هذا النَّحو اختلط الوهم بالخيال ، وتداخلت أنساق الصُّور بضربٍ من الاستبدال . والحقُّ أن ابن سينا مسئول عن هذا اللَّبس الَّذي ظلَّ مسيطراً على مبحث الخيال ، وهي مسئوليَّة يشركه فيها الكِنْدي وبعض النَّقَلة من السّريان وطائفةٌ من المعتزلة .

وفي كلام ابن سينا شبه منها أنه جعل الوهم مختصّا بإدراك المعاني غير المحسوسة ، فلا ضرورةَ لاحترازه بقوله « المعاني غير المحسوسة » ، لأن المعنى يجرِّده التَّصوُّر من المحسوسات ، والمعنى ليس بسبيل الحسِّيِّ ، فإذا كان المحسوس ينطوي على معنًى ، فإن هذا الأخير يجرِّده التَّصوُّر ، أمّا المحسوس نفسه فسبيله الإدراك أو العيان ، ومعلوم من مذهب « كانط » أن العيان أسبق من التَّصوُّر .

وقول ابن سينا إن النَّفس تتصرَّف في الخيالات باستخدام القوَّة الوهميَّة ، شبيهٌ بقول أرسطو . . . وتبقى الصُّورة المتخيَّلة متوهَّمة ، وقد سبق أن أشرنا إلى إمكانيَّة العكس بحيث يقال ، توهُّم الصُّورة المتخيَّلة ، وفي المقولتين الصُّورة هي الرّابطة بين التَّوهُّم والتَّخيُّل .

والشُّبهة هنا أن ابن سينا يعطي الرّابطة معنًى مُزدوِجًا ، فهو يُشرِب الصُّورة المتخيَّلة معنى التَّوهُّم ، ويُشرِب المتوهَّمة معنى التَّخيُّل ، وأمّا مذهبه في أن الغرائز تنتمي إلى الوهم ، فمُجانَبة للحقيقة ، ذلك أن الغرائز إنما تُعْزَى إلى ما

هو فطريٌّ لا كَسْبَ فيه ، وليس الوهم بسبيل الفطرة والطَّبيعة المركوزة .

وقد صحَّح النُّقّاد الغربيّون مسار الخيال وميَّزوا بينه وبين الوهم متأثِّرين في ذلك بمذاهبَ فلسفيَّةٍ وأخرى نفسيَّة ، وبرغم هذا التَّعديل ظلَّ الالتباس بين الخيال والوهم مسيطرًا حتى وقت متأخِّر . يقول ويمزوت وكلينث بروكس إن الدِّراسة السِّيمانطيقيَّة semantic study لمصطلحَي الخيال والوهم تدلُّ على أنهما كثيرًا ما استعملا بضرب من التَّرادُف المشوب بالغموض منذ القرن السّابعَ عشرَ حتي قيام الحركة الرُّومانتيكيَّة ، ومع ذلك فقد أخذ الخيال ينفصل عن الوهم بحيث اتَّخذ شكله المستقرَّ في انطباعات الحسِّ وبقائها في الذّاكرة .

وفي سياق عقلانيَّة القرن السّابعَ عشرَ ، انحلَّت مكانة الوهم واستقلَّ عنه الخيال متحوِّلا إلى وضع جديد في استطيقا المذهب الحسِّيِّ sensationalist aesthetic . وفي القرن الثّامنَ عشرَ تحدَّدت الفوارق بين الوهم والخيال ، وأخذ الخيال يتحرَّك من خلال نظريَّة التَّداعي في مراحلها المختلفة .

ويذكر المؤلِّفان في هذا الصَّدد رأيَ وردزورث ، وهو الَّذي اقتفى فيه مذهب وليم تيلور ، كما يُشيرانِ إلى ما وجَّه تشارلز لامب من نقد لآراء تيلور .

لقد ظهر عند وردزورث تمييزٌ بين الخيال والوهم ذكره في مجموع قصائده الغنائيَّة lyrical ballads طبعة سنة ١٨٠٠ ، وقد آل هذا التَّمييز عنده إلى أن الخيال تأثُّرات انطباعيَّة ناجمة عن عناصرَ بسيطة ، أمّا الوهم فإنه ما تثيره التَّخيُّلات المتراكمة ، وما ينطوي عليه الموقف من تنوُّعات مباغتة .

لقد كان وردزورث يتابع ما كتب وليم تيلور سنة ١٨١٣ إذ قال إن هناك

تناسبًا بين الخيال والقدرة على نَسْخ انطباعات الحسّ بدقّة و وضوح ، والخيال هو القدرة الّتي تصوّر داخل العقل ظواهر الإحساس phenomena of sensation . إن ما لدى الإنسان من وهم يتناسب مع قدرته على استرجاع الصُّور الدّاخليّة وربطها ليكمل التّصوُّرات المثاليّة للموضوعات غير الحاضرة ideal representations of absent objects . وبينما يبدو الخيال قدرة على التّصوير والوصف ، يبدو الوهم قدرة على الاسترجاع والرّبط ، وبينما يتكوّن الخيال بواسطة ملاحظات سقيمة ، يتكوّن الوهم بواسطة فعاليّة إراديّة voluntary activity تغيّر المشهد كله وتبدله في العقل . وقد عارض تشارلز لامب رأيَ تيلور إذ ذهب إلى أن الخيال يُدمِج ويوحّد ويشكّل ويخلق (٧٦) .

ويُعَدُّ كولِريدج Samuel T. Coleridge من بين الرُّومانتيكيِّين أحرصهم على إزالة هذا اللّبس ، ذلك أنه في ملاحظاته النّقديّة فصل الخيال عن الوهم ، واتخذ موقفًا مناقضًا لتيلور ، فهذا الأخير رفع مكانة الوهم فوق الخيال ، وعزا للأول ما كان ينبغي أن ينسب للثّاني . أمّا كولِريدج فقد اعتمد في التّمييز بينهما على التّفرقة بين قدرة تُشيع الجدّة وأخرى تتقبّل الأشياء الجاهزة ، بين ما يمزج ويركّب ، وما يخلط ويجاور .

إن كلّ ما في الوهم يَئول إلى نوع من الاستقرار والتحدُّد . إنه حالة من حالات الذّاكرة تحرّرت من نسقَي الزّمان والمكان ، وهو يستقبل موادّ الذّاكرة جاهزةً بواسطة قانون التّداعي law of associations (٧٧) .

على هذا النّحو يضع كولِريدج الوهم في مستوًى أعلى من الإدراك والتّذكُّر الخالصين ، وفي مستوًى أدنى من الخيال ، والوهم في هذا السّياق يركّب أطُرًا من موادّ جاهزةٍ بدلاً من أن ينفث الجدّة في الأشياء .

إنه يجاور بين الصُّور juxtaposes images ولا يُدمِجها في وحدة ، وما أشبهَ ما ينتجه الوهم بالأخلاط التي تبقى الأجزاء فيها منفصلةً برغم تقاربها ، أمّا ما يُبدِعه الخيال فيماثِل المركّب أو المزيج الكيماويّ ، الَّذي تفقد فيه الأجزاء هُوِيّاتها المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألَّف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها (٧٨) .

إن موضوع الوهم هو الشَّيء المتوهَّم كما أن موضوع الخيال هو الشَّيء المتخيَّل ، ولا يتأتَّى أن يكون الموضوع متوهَّمًا متخيَّلاً في لحظة واحدة . والملاحظ أن الفلسفة وعلم النفس تناولا مشكلة الوهم من مستويين مختلفين ، تناولت الفلسفة المشكلة في سياق تحليلها للحقيقة ، وتناولها التَّحليل النفسي في سياق خاص بالأعراض الباثولوجيَّة ، ويبدو هذا التَّحديد ضرورةً تمليها فكرة المستويات الَّتي تظهر في آفاقها الأشياء للشُّعور .

يقولون إن الوهم انطباع مدرك غير مطابق للواقع ، ولكن الخيال أيضًا لا يعبِّر عن الأشياء تعبيرًا مطابقًا ، وهكذا يبدو اللا تطابق هو الفكرة الموجِّهة في تحليل الوهم والخيال ، وهي فكرة مستنبتةٌ في تربة التَّصوُّرات الفلسفيَّة للحقيقة منذ عرَّفها أرسطو بأنها مكافأة التَّصوُّرات للأشياء ، وهو تعريف تحوَّل عند توماس الأكويني إلى القول بالتَّطابق بين العقل والأشياء .

ولكن إذا كان موضوع التَّوهُّم يماثل موضوع التَّخيُّل من حيث اللا تطابق ، أ فلا يجوزُ لنا أن نتصوَّر نتاج التَّخيُّل والتَّوهُّم بوصفه متطابقًا مع نفسه ؟ هذا السُّؤال يضعنا مباشرة في صميم السَّلب متمثِّلاً في اللاحقيقة واللاتطابق ، بحيث يمكن أن يقال إن موضوعاتِ التَّوهُّم والتَّخيُّل وإن كشفت عن

اللاتطابق ، فإنها تطابق سياق الشُّعور وهو يتوهَّم أو يتخيَّل ، وهكذا ينحلُّ اللاتطابق إلى تطابق وتَئول اللا حقيقة إلى حقيقة .

وبعبارة أخرى نقول إن الشُّعور وهو يتخيَّل أو يتوهَّم ، يضع حقيقة اللاحقيقة ويُرسي تطابق اللا تطابق ، ويَكفل لنا هذا الوضع تأسيس منطق خاصٍّ بهذه الفعاليّات الذّاتيَّة ، وإن يكن منطقًا يتجاوز المقولات المشهورة إلى مبادئ أخرى محايثة ، لا تنبثق إلا من هذه القوى وهي تمارس نشاطها .

ولقد عُنِيَ التَّحليل السَّيكولوجيّ بدراسة التَّوهُّم في إطار باثولوجي يدور على الفوبيات وضروب العصاب والأعراض الهستيريَّة ، مما يُؤذِن بأننا نصادفه في حالات البارانويا والهيبوكوندريا والإيروتومانيا . ففي البارانويا يتوهَّم المريض أنه موضوع مستهدف للاضطهاد ، وغالبًا ما يبدو هذا الوهم مصحوبًا بأعراض الهذَيان ، وفي الهيبوكوندريا يتوهَّم الشَّخص أنه مريض ، أمّا الإيروتومانيا فعرض باثولوجي يُؤذِن بوهم هذَيانيّ يدفع المريض إلى الاعتقاد بأنه موضوع حب زائد من شخصيَّة مرموقة .

هذه الفوبيات وغيرها من أعراض الهلوسة والهستريا تعلن عن الطّابع المرضيّ للوهم .

أمّا الدِّراسات النَّقديَّة فقد أَلَحَّت متأثِّرةً بالتَّحليل الفلسفيّ على ما نَعَتَهُ كولريدج بتعطيل التَّشكُّك بمحض الإرادة بوصفه سمةً مميّزة للتَّوهُّم .

الخيال : « حاشية على التَّركيب الجدليّ للظّاهرة »

وبعد ، فإن السِّياق يُؤذِن بمحاولة أن نفهم بنية النَّشاط التَّخيُّلي متجلِّيًا في نظام من العَلاقات الَّتي تستقطب الإدراك والتَّذكُّر والتَّوهُّم .

والحقُّ أن « الصُّورة » حدٌّ جامع وجذر مشترك و وصيد تلتقي عنده هذه الفعاليّات التي ينطوي عليها الشُّعور ، وما دام الأمر كذلك فإن لنا أن نسأل أنفسنا : ما المقصودُ بالصُّورة بشكل عام ؟ وما ماهيتها مأخوذة في حدِّ كلٍّ نسق من هذه الأنساق ؟ وما الَّذي يمكن أن تزوِّدنا به الدِّراسة السيمانطيقيَّة في تحليل مستويات الدّلالة للصُّورة ؟ وما معنى التَّحديد الظّاهراتيّ لها بأنها دائمًا صورة - ل - ؟ وهل تنحلُّ في نهاية الأمر إلى مجرد نسخة أو نظام من العلامات ؟

إننا نُطلِق هذه الكلمة ونصرفها إلى مستويات من الدّلالة مختلفة ، فالصُّورة قد تَعني اللَّوحة المرسومة أو اللَّقطة الفوتوغرافيَّة ، وقد تَعني هذا الَّذي ينعكس على الأسطح الشَّفيفة كالماء الصّافي والمرايا المصقولة وما أشبه ، وقد تنصرف دلالَتُها إلى ما يتراءى لنا في الأحلام نومًا أو يقظة ، وللصُّورة في كلِّ هذه الدّلالات اقتضاء . إنها تتطلَّب أصلاً راسخًا في الواقع يُبدي نفسه بوصفه حقيقةً تعدُّ الصُّورة بالنسبة إليها نسخة وشيئًا غير أصيل إن طابق الواقع مرَّةً فلن يطابقه مرّات .

الصُّورة على هذا النَّحو أقلُّ من الواقع ، إنها مجرد نسخة يتدهور فيها الأصل الَّذي نقيس عليه ، وهو آخِذٌ في الشُّحوب والاضطراب والتَّحلُّل . ويُؤذِن هذا الفهم بوضع الواقع أو الحقيقة وَضْعَ الشَّيء الإيجابيِّ الأصيل ، بحيث تبدو الصُّورة الكيان السَّلبيَّ اللاحق ، وهو كيان لا يستحق أن نُعنَى به وأن نولِيَهُ كبير اهتمام ما دمنا نملك المعطَى الواقعيَّ في إيجابيَّته وأصالته ، وتطلق الصُّورة ويراد بها أن تدلَّ على المثال بوصفه بنيةً ماهويَّة قبليَّة ، كما هو الحال عند أفلاطون ولدى الأفلوطينيِّين المحدثين . والصُّورة بهذه الدّلالة ،

سواء شاركت المحسوسات فيها أو لم تشارك ، تحتلُّ وضعًا يقابل الوضع الأول ، فالصُّورة هنا هي الأصل الإيجابيُّ والبنية الماهويَّة السّابقة ، أمّا الأشياء فإنها نسخ محاكية للصُّور ، وبينما تتغيَّر الأشياء وتتحوّل في تيّار الصَّيرورة تبقى الصُّور دائمًا ثابتةً لا يعتريها أيُّ تغيُّر أو نقصان .

وقد تُطلَق الكلمة ويقصَد بها صورة الفكر أو العبارة من حيث هي صورة لُغويَّة ، وهذا هو استعمال أرسطو لها ، وقد قيِّض لهذه الدلالة أن تمتدَّ وتؤثِّر في إشكالية المعرفة وإشكاليَّة الحقيقة ، والصُّورة على هذا النَّحو فكرة تتطابق مع الأشياء من جهة ، وتتطابق مع العبارة من جهةٍ أخرى . لقد فحص المنهج الظّاهراتيّ ما تشير إليه هذه الدّلالات ، ولا يَسعُنا إلا أن نأخذ بهذا النَّقد الفينومينولوجيّ الَّذي سبق أن وجَّهه هُوسِرل وأشرنا إليه في موضعه .

إن لدينا – باستثناء الإدراك – ثلاثَ صُورٍ لكلٍّ منها تجلٍّ وسياق . وإنما استثنينا الإدراك لأننا – على حدِّ تعبير هُوسِرل – في حضرة مدرك عيني معطًى للشُّعور بلَحْمه وعَظْمه ، فلا ضرورةَ لأن نستبدل به نظامًا من الصُّور والعلامات . ولا ضرورةَ كذلك للانطباعيَّة الرّواقيَّة ، الَّتي راغت كما تروغ المادِّيَّة السّاذجة إلى تأسيس سَيْكولوجيَّة الإدراك على ضرب من النَّسخ الآليِّ .

وتَئول هذه الصُّور الثَّلاث إلى : الصُّورة من حيث هي تخيُّل (الصُّورة – الخيال) ، والصُّورة باعتبارها تذكُّرًا (الصُّورة – الذِّكرى) ، وأخيرًا الصُّورة بوصفها توهُّمًا (الصُّورة – الوهم) ، ولكل صورة على هذا النَّحو أفق تتجلَّى في سَمْتِه بحيث لا تختلط آفاق التَّجلِّي . وينبغي أن نستبعد بديًّا كونَ الصُّورة

في هذه الأنساق مجرَّد مجموعة من الانطباعات الَّتي تفسَّر بالإحالة على التَّرابط والاقترانات الشَّرطيَّة . إنها ليست نسخة سالِبة لوقائعَ إيجابيَّةٍ سابقة ، فكلُّ صورة من هذه الصُّور واقعيَّةٌ بالقَدْر الَّذي تنتمي به إلى بنية الشُّعور وهو يُتخيَّل أو يُتذكَّر أو يُتوهَّم ، مما يعني أننا لا نلتمس للصُّورة معيارًا خارجيًا ثابتًا ، وإنما نتفهَّمها في وضع استقبالٍ آليّ . والصُّورة في هذه الأنساق ذات كيانٍ نفسيّ يُحيل على الشُّعور وهو يتفتَّح صوب الوجود ، ويحتضنه ولكنه لايستنفده بحال . إن الصُّورة رابطة بين الشُّعور والموضوع ، لكنها لا تنتمي إلى الشُّعور وحده ولا إلى الموضوع وحده ، وإنما تنتمي إليهما معًا . ومعنى هذا الانتماء أن الصُّورة تتأسَّس في التَّضايُف ، فلا الموضوع وحده يُثيرها ، ولا الشُّعور بمفرده يكوِّنها .

ومن الملاحظ أن الصُّورة في الأنساق الثَّلاثة مشروطة بغياب الموضوع ، فما معنى هذا الغياب ؟ وهل تتكشَّف الصُّورة بوصفها بديلاً عن الغائب ؟ إننا نعلم من أنطولوجيا هيدجر أن الوجود يتفتَّح ويظهر بوصفه انكشافًا واحتجابًا ، ويتجلَّى في الغياب والتحجُّب تَجلِّيَهُ في الظُّهور واللا تحجُّب ، ومن ثم يعدُّ الغياب مظهرًا للتَّجلِّي تمامًا كالحضور .

إن الصُّورة التي تتجلَّى في أفق من هذه الآفاق ليست مجرَّد بديل عن الموضوع الغائب ، وليست كذلك ضربًا يسيرًا من الاسترجاع ، فالاسترجاعُ والاستبدال كلاهما يعنيان أننا بصدد « ما يحلُّ محلَّ . . . » ، و « ما هو بديلٌ عن . . . » والصُّورة على هذا النَّحو أضعف من المدرك و أوهن ، وإن قلبًا لتصوُّر هوبز ليدلُّ على أن الصُّور ليست تحلُّلاً بقدر ما هي تخليق يضايف بين موضوعات الإدراك في لحظة شعوريَّة لها طابَعُها الفريد .

وإذا كنا نُدرِك موضوعات الحسِّ كما هي معطاة ، فليس الأمر كذلك في الصُّور ، فالموضوع في الأنساق الشُّعوريَّة الثَّلاثة ليس كما يظهر لنا في الواقع . إنه ضمن نسيج لا يطرح أمامنا منظورًا واحدًا بقدر ما يَهبنا كثرةً من المساقط الَّتي تتيح للموضوع مُرونةً يتغيَّر في سياقها النِّظام المعتاد للعَلاقات . إن الإدراك ذاته كما بيَّن النَّقد الفينومينولوجيّ لا يُعطينا المدركات على نحو نهائيّ ، فالموضوع المدرك - على حدٍّ تعبير ميرلو پونتي - معطًى بوصفه المحصِّلةَ اللا متناهية لسلسلة غير محدَّدة من المناظير ، الَّتي يُعَدُّ الموضوع حاضرًا في كلٍّ منها ولا واحد من بينها يستنفده .

صحيح أن الخيال كما بَيَّنت المثاليَّة النَّقديَّة وسط بين الحساسة والفهم ، وأن التَّذكُّر يقتضي أن تكون للتَّجربة الحاضرة عَلاقة بأخرى ماضية ، ويتيح هذا التَّصوُّر الرَّبط بين الخيال والذّاكرة ، ويضع الإدراك الحسِّيَّ أو العيان شرطًا لهما ، لأن الصُّورة متخيَّلة أو متذكَّرة مشتقَّة من المحسوس .

إن الموضوع الحاضر أمامنا كفاحًا في الإدراك ، يبدو ونحن نتخيَّل أو نتذكَّر منتسبًا إلى ما تحقَّق واكتمل ، وبهذا الاعتبار يستند فعلا التَّخيُّل والتَّذكُّر إلى حاضر يُلاشي حاضر الإدراك . إنني أدرك الآن وجهًا لوجه هذه المراعيَ المُعشِبة وجداول الماء الصافي ، والحُمْلان التي ترتع مغتبطةً بين الأشجار ، ولكنني بمجرَّد أن أتخيَّل أو أتذكَّر ، يبدو الموضوع حاضرًا وغائبًا في آنٍ واحد ، إنه حاضر في محايثة الشُّعور متخيَّلاً أو متذكَّرًا ، غائب عن الإدراك الحسِّيِّ . إنه لا ينتسب إلى ماض متصلِّب ، انطوى وغُلِّقت دونه المنافذ ، ولكن إلى ماضٍ يتمدَّد ويستشرف أفق الحاضر .

صحيح أن ما مضى يأخذ وضع غياب ، ولكننا من خلال الحاضر الَّذي يجري فيه تذكُّرنا أو تخيُّلنا ، نستحوذ على الماضي لا بوصفه مطلقًا وإنما باعتباره ماضيًا لحاضري الشَّخصيِّ . إن صور الذّاكرة ليست مجرَّد تمثُّلٍ واسترجاع لما سبق أن أدركناه من قبل ، لأنها لو كانت كذلك لأشبهت التَّسجيلات الصَّوتيَّة والمرئيَّة . إننا نلاحظ في هذه الصُّور كيف أنها تدخل في متغيِّرات يجري عليها الشُّعور حذفًا هنا وإضافة هناك ، بحيث لا تطابق حرفيًّا ما سبق أن أدركناه ، وهذه هي الخاصيَّة الدِّيناميَّة للتَّذكُّر .

وليست صور الخيال أوهنَ من المدرك الحسِّيِّ دائمًا ، لأن هذا الأخير قد يبدو في بعض الأحوال شاحبًا مضطربًا غير محدَّد الملامح ، وقد تبدو الصُّورة الَّتي نتخيَّلها أكثرَ تحدُّدًا وأشدَّ وضوحًا .

إن الفَرْقَ الجوهريَّ بين صور الخيال وصور الذّاكرة ، أن هذه الأخيرة تُمسِكها مقولتا التَّوالي في الزَّمان والتَّالي في المكان ، أمّا صور الخيال فتنطوي على تحطيم قصديّ لهذه الكيانات إذ الخيال تحقق للإرادة وللحرِّيَّة . إننا عندما نتخيَّل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلَّة الكافية ، فنكون عندئذٍ على أقصى درجة من الحرِّيَّة .

وقد أكَّدت المثاليَّة على هذه الحرِّيَّة التي يتيحها الخيال ، يدلُّ على ذلك ما ذهب إليه شوبنهاور Schopenhauer في مؤلَّفه « العالم إرادة وتمثلاً » ملائمًا بين هذه الفكرة وفكرة تحطيم الفرديَّة ، من حيث يساعد عليها الخيال الَّذي جعله شوبنهاور شرطًا للعبقريَّة وضرورةً للعبقريِّ « لكي يرى في الأشياء لا ما وضعته الطَّبيعة فيها ولكن ما أرادت أن تحقِّقه منها ، وبذلك يبسط الخيال دائرة

المنظور أمام العبقريَّة فيجعلها تمتدُّ عبر الأشياء الَّتي تقوم أمام ناظرَيْه . . . والخيال هو الأداة الَّتي تساعد الفرد على التَّحرُّر من مبدإ الفرديَّة ، وذلك لأنه تحرر من الزَّمان و المكان و العليِّة بوصفها الأشكالَ الَّتي تؤلِّف مبدأ الفرديَّة . . . والخيال هو الَّذي يمكِّن العبقريَّ من أن يرى في الأشياء الفرديَّة ما هو عام . » (٧٩)

إن رؤية ما هو كلِّيٌّ ، والانعتاق من الزَّمان والمكان ومبدأ العِلل الكافية ، لا يستلزم بالضَّرورة القضاءَ على الفرديَّة وتحطيمها . وهذه النَّتيجة غير المتضمَّنة في مقدِّمتها إنما سيق إليها شوپنهور بدافع من مزاجه التَّشاؤميّ الَّذي أثَّرت فيه الفلسفة الهنديَّة . وربما كانت مقولته معكوسةً إذا ما تصوَّرنا الخيال إثراءً للفرديَّة ، فالحرِّيَّةُ التي يتيحها فعل الخيال ليست تحطيمًا لمبدإ الفرديَّة بقدر ما هي تأكيد وتشبُّث بهذه الحرِّيَّة التي لا يمكنها إلا أن تكون حرَّة ، وبذلك لا تختلُّ ولا تناقض طبيعتها الجوهريَّة .

إن الشُّعور في سياق هذه العمليّات ليُجري تعديلاً على الواقع المدرك ، وهو في كلِّ نسق منها يُفرز الصُّورة ، ولكن على أيِّ نحو يتمُّ هذا الإفراز ؟ إن الشُّعور لا يُفرز الصُّور كما تفرز العصارات الهاضمة التي تتمُّ وفق نظام آليٍّ ولا إراديّ . ذلك أنه يُفرزها وفق الإرادة والحرِّيَّة ، متجاوزاً في إفرازها عَلاقات الزَّمان والمكان . هذا عن صور الخيال وصور الوهم ، أمّا صور الذّاكرة فقد تبيَّن أنها محكومة بالتّوالي والتَّالي ، ولئن كان فِشته قد ذهب في مثاليَّته الكانطيَّة إلى أن في الخيال قدرةً هائلة على أن تتصوَّر الأنا خلاف نفسها ، « لقد ذهب إيوجين منكوفسكي Eugene Minkowski في إطار الفلسفة الظّاهراتيَّة إلى فكرة أخرى تدور على تخيُّل الإنسان نفسه imagining

oneself من حيث يرجع هذا التَّخيُّل إلى الأنا ، وبهذا العَوْد تتكشَّف الخاصِّيَّة الشَّخصيَّة في الخيال . »[٨٠]

لقد اتَّجه منكوفسكي من خلال الكشف عن الطَّابع الشَّخصيِّ في الخيال إلى التَّمييز بين الذّاتيِّ subjective بوصفه في مقابل الموضوعيِّ ، والفرديِّ individual بوصفه في مقابل الاجتماعيِّ ، أمّا الشَّخصيُّ personal فمتميِّز بواسطة السَّلب negation ، إذ إن مقابله هو اللا شخصيّ .

إن الشَّخصيَّ لَيعلنُ عن نفسه على هذا النَّحو بوصفه أساسًا من آساس وجودنا ، إنه برغم انفصاله عن الحياة اليوميَّة يُنيرها ويولِج نفسه فيها بعمق ، وعلى هذا النَّحو يعلن عن نفسه بوصفة قيمةً دونما إشارة لأيٍّ معيار ، والشَّخصيُّ يحتفظ دائمًا بطزاجته وحيويَّته وأصالته ، وإذ يشير الفرديُّ والذاتيُّ إلى ضرب من الوجود ، يشير الشَّخصيّ إلى نوع من الصَّيرورة[٨١] .

ويتكشَّف منهج منكوفسكي عن عَوْد أصيل إلى البرجسونيَّة ، وذلك أنه يجعل السَّورة الخالقة فكرة أصيلة تحكم ما انتهى إليه من تصوُّرات خاصَّة بإنشاء عَلاقات بين الشَّخصيَّة وفعل التَّخيُّل والصَّيرورة ، وهذه السَّورة عنده هي التي تكفل للخيال المبدع ما يحقِّق من جدَّة ، وإن تخيُّل الإنسان نفسه – على حدِّ تعبيره – مبنيٌّ دائمًا على نموذج السَّورة الخالقة creative ، ويتمثَّل فعل الخلق في هذه الجدَّة الَّتي ينبغي التَّمييز فيها بين معنيين مختلفين ، الجدَّة بمعنى المجهول وغير المعلوم ، والجدَّة بمعنى الصَّيرورة ، وتعني الجدَّة في المستوى الأول ، هذا الَّذي لم يوجد بعد ، ولكننا نتعرَّف عليه بما هو كذلك بعد أن نقارنه بالماضي ، أمّا الجدَّة بالمعنى الثّاني من حيث هي متأصِّلة في

الصَّيرورة ، فإنها تضمن نفسها بما هي كذلك ، وتضمن الحياة المؤسَّسة عليها كما تتمثَّل فيما هو بُدائيّ وحركيّ ، وفيما هو طازج وحيويّ . ويميِّز منكوفسكي بين ضربَين من الخيال ، الأول إبداعيّ creative imagination ، والثّاني استنساخي أو استرجاعي reproductive ، وهو تمييزٌ يطرحه في إطار الفرق بين الخلق والابتكار ، والأمر بعد ذلك أمر انخراط في السَّورة أو ابتعاد عنها . على هذا النَّحو نجد أنفسنا في سياق برجسونيّ تمامًا ، بيد أن الإضافة الخصبة عند منكوفسكي ، وهي إضافةٌ جديرة بالتَّقدير ، إنما تتكشَّف من خلال تأمُّل ظاهراتيّ لما يسمِّيه بميكانزم الرَّوَغان والتَّملُّص evasion من حيث هو بنية جوهريَّة لفعل التَّخيُّل .

وبواسطة هذا الرَّوَغان يحملنا الخيال على جناحَيه فنحلِّق بعيدًا ، ويهدِّدنا بخطر ماثِل في أن نفقد رؤيتنا للحقيقة والواقع ، ويتساءل منكوفسكي كيف يمكن أن تكون الحياة لو أننا بغير خيال ، وبغير اندفاعات من هذه الطَّبيعة ، هي في حقيقتها استرخاء رُوحيّ في الأعالي ؟

وإذا كان الواقع يندُّ عنا أحيانًا ، فإننا إنما نراوغه ونتملَّص منه فترة من الزَّمن ، وما هو حقيقيّ و واقعيّ لن يختفي من أجل ذلك . إنه يجد نفسه في اللاحقيقيّ واللا واقعيّ ، ولا تلبث الحركة الَّتي تكوِّنها العَلاقة بين الواقع واللا واقع ، أن تعيد تأسيس الموقف ، وأن تنشئَ التَّوازن لا في شكله الاستاتيكيِّ ، وإنما توجِده وفق ما في الحياة من تدفُّق وتغيُّر ، إنها تؤسِّس هذا التَّوازن في شكل لاتوازن متوازن ، أو توازن لامتوازن balanced unbalance or unbalanced balance ، فما هذه الحقيقة وما هذا الواقع الَّذي نرغب في مراوغته والتملُّص منه ؟ إنها على حدِّ تعبير منكوفسكي الحقيقة الخشنة ،

وهذه بدورها ليست الحقيقة في امتلائها وتغيُّرها وحركتها وتيّاراتها الصّاعدة الهابطة [(٨٢)] .

على هذا النَّحو قدَّم منكوفسكي تصوُّرًا للخيال تَئول عناصره الرَّئيسيَّة إلى البرجسونيَّة من ناحية والتَّحليل الفينومينولوجي من ناحيةٍ أخرى ، وتُؤذِن الإهابة ببعض المذاهب المثاليَّة بإمكانيَّة أن نضع الخيال في سياق بنية من العَلاقات والتَّصوُّرات المتقابلة ، كشفًا عن الخاصِّيَّة الدّيالكتيكيَّة في الخيال ، وإثراء لجدليَّة التَّفكير الإنسانيّ .

لقد ألحَّ منكوفسكي على ما في الخيال من طابَعٍ شخصيّ ، ولهذا التَّصوُّر ما يناقضه عند شوبنهور متمثِّلاً في حرِّيَّة الخيال التي يتجاوز بواسطتها الفرديَّة ، ويحطِّمها متَّجهًا صوب ما هو عامّ ، وكأنه لا يريد أن يرى في الأشياء تيّار الصَّيرورة والتَّغيُّر ، وإنما يطمح إلى رؤيتها من مستوى أزليَّتها وقد تحرَّرت من الزَّمان والمكان والعلِّيَّة .

ولئن ردَّ منكوفسكي الطّابع الشَّخصيَّ إلى مقولة « الأنا أتخيَّل نفسي » ، لقد ذهب فِشته من قبل إلى أن فعل الخيال إنما هو قدرة الأنا على أن تتصوَّر خلاف نفسها ؛ أي – اللاأنا – باعتبار ما للأنا من فعل وما للاأنا من انفعال ، وكلاهما يعود على الأنا بوصفها فاعلةً منفعلة .

وهكذا ينحلُّ التَّقابل باعتبار أن الشُّعور في المقولتين عائد على ذاته ؛ إذ التَّخيُّل هو تفتُّح الشُّعور على ما يقتضي هذه الأنا التي تتخيَّل .

وهكذا نجد أنفسنا في وحدة الذّات – الموضوع من خلال عَود الشُّعور على ذاته في فعل التَّخيُّل ، ولكن هذا العَود على الشُّعور ليس حدًّا نهائيًا

للتَّخيُّل وحده ، ذلك أنه يواجهنا في مسالكَ أخرى كالمعرفة والتَّأمُّل والتَّذكُّر ، وإنما تتجلَّى البنية الفينومينولوجيَّة للخيال فيما أسماه منكوفسكي بالرَّوَغان ؛ إذ نخلق عوالمَ وفق إرادتنا ونلوذ بها منفلتين من الواقع ومبدإ العلل الكافية ، مما يُؤذِن بأن التَّخيُّل يضعنا في صميم اللاواقع ، وعلى هذا النَّحو يُنشئ الخيال العَلاقة الجدليَّة بين الواقع الخشن الَّذي نتملَّص منه وبين اللاواقع الَّذي يحرِّرنا لفترة من الزمن مما هو مألوف ومعتاد . إن هذا اللاواقع يؤكِّد واقعيَّته في هذا السَّلب ذاته ، إن الخيال يَروغ بنا إلى اللاواقع من حيث هو نفيٌ للواقعيِّ فيولج نفسه خفية في نسيج ما اعتدناه وألفناه . إن التَّخيُّل لينشئ واقعيَّته بما يتَّسق مع كونه لا يتأتى له أن يكون على غير ما هو عليه ، ويُظهِرنا على واقعيَّة اللاواقع مأخوذة في حدِّ الشُّعور وهو يتخيَّل .

ولقد آذن تحليل ظاهرة الخيال بتحوُّل في المسار يتمثَّل في الانتقال من فعل التَّخيُّل إلى موضوعات الخيال ، و وصفها وصفًا مباشرًا وهذا ما نظفر به في أنطولوجية سارتر الظّاهراتيَّة وفي التَّحليلات النَّفسيَّة الَّتي قدَّمها باشلار Bachelard ، وبهذا التَّحوُّل ننتقل إلى جدليَّة الوجود والعدم . صحيح أن سارتر جعل فعل الخيال كاشفًا عن العدم كما تصوَّرته الفلسفة الوجوديَّة ، فالموضوع الخياليّ يمثل في الذِّهن كأنه غير موجود ، وهذا الموضوع لا يقوم في زمان معيَّن أو مكان محدَّد مما يعني أن الموضوع الخياليَّ غير قائم في الوجود أيْ أنه عدم ، وأننا عندما نتخيَّل ندرك أن هناك عدمًا يتخلَّل الوجود. ولكن سارتر لا يقول إن الموضوع الخياليَّ كاشِف عن العدم فحسب ، فمجرَّد التَّخيُّل فيه تقرير لحضور الموضوع و وجوده . وعلى هذا النَّحو يبدو الموضوع الخياليّ نسيجًا جامعًا بين الحضور والغياب ، بين الوجود والعدم من حيث

يكونان الحوار الخلاق والحركة الديناميَّة المبدعة .

لقد أفاد سارتر من التَّصوُّر القديم الَّذي حدَّ موضوع الخيال بأنه هو نفسه موضوع الإدراك الحسِّيِّ بشرط غيبته عن الحس ، وتصوّر النَّفس له بِمَعْزِل عن مقولات الفهم ، وهذا الغياب سلب يومئ إلى ما يؤسِّسه وهو العدم الَّذي لم يعد في الوجوديَّة باطلاً كالدّائرة المربَّعة ، وإنما اكتسب شرعيَّة وجود من نوع خاصّ ، وهو من ثم عدم موجود إن صحَّ هذا التَّعبير المتناقض الحدود . وهو أيضًا عدم تُفرزه الذّات وليس شيئًا خارجيّا عنها .

أمّا باشلار فينفي أن يكون التَّخيُّل إدراكًا عدميّا لغيبة الأشياء ، ولكنه إدراك مباشر لجوهر الموجودات . وفي هذا السِّياق يستبعد باشلار ربط الصُّورة بغياب الموجودات ، ذلك بأن كيان الصُّورة نفسيٌّ ، في حين يمدُّ كيان الموضوعات الحقيقية جذوره في الواقع الفعليّ والموضوعيّ ، وليست إيجابيَّة الصُّورة عند باشلار دليلاً على واقعيَّتها أو رسوخها في عالم الفعل ، فهي في الحقيقة لا تتعدَّى كونَها في هذا المقام حُكْمَ قيمةٍ أو تأكيدَ موقفٍ نظريّ وخُلقيّ (٨٣) . ويخلص باشلار من ذلك إلى معارضة سارتر والاختلاف معه حول غيبة الأشياء وتجلِّي الموضوع الخياليّ كما لو لم يكن موجودًا . وفي نَفْيه لغيبة الموضوع في التَّخيُّل وتأكيده على أن الخيال يدرك جوهر الموجودات ، يحطِّم مفهوم الغيبة والاحتجاب كما طرحه يونغ في النَّماذج العليا ، وفرويد في فكرة اللا شعور الفرديّ . إن الصُّورة عنده ليست تعبيرًا مقنعًا عن الرَّغبات المكبوتة كما يرى فرويد ، وليست كذلك بحثًا عن النَّماذج الخياليَّة الأوَّليَّة عند يونغ ، ويبدو تشبثه بالعلاقة بين الخيال وحلم اليقظة نقدًا لنظرية فرويد في العَلاقة بين الخيال وديناميَّة اللا شعور ، فحلم اليقظة ليس

عملية استرخاء ، إنه على النقيض من ذلك يشدُّ أوتار النَّفس و يُلهِب الحواسَّ ، ويفجِّر طاقات الخيال الكامنة . وهو في جوهره تدفُّقٌ لصيرورة وانبثاق لرؤية مستقبليَّة ، فكيف به لو رجعناه لجدليَّة الكبْت وإفراغه ، تلك الَّتي تميِّز حلم النائم . وهكذا يبتعد الخيال في ارتباطه بحلم اليقظة عن أغوار اللا شعور المعتمة ، ويصبح ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السَّطح ، لا قناعًا لُغويّا تلبسه الغريزة أو يختفي وراءه الكبت (٨٤) .

لقد أبدى سارتر في كتابه « الوجود والعدم » إعجابه بمنهج باشلار وأشاد بتحليله النفسيِّ للأشياء في كتابه « الماء والأحلام » *L'Eau et les Rêves* ، ونوَّه باكتشافه للتَّخيُّل المادِّيِّ ، ولكنه نقد هذا المنهج ، مُصادِرًا على بحث باشلار وراء الأشياء ومادَّتها الهلاميَّة أو الصُّلبة أوالسّائلة عن الصُّور الَّتي نشترعها فيها .

ويُبرِّر سارتر نقده بقوله : « إن الإدراك كما بينّا في كتاب (الخياليّ) لا شأن له بالتَّخيُّل ، إنه يستبعده بالدِّقَّة ، والتَّخيُّل يستبعد الإدراك ، فالإدراك ليس أبدًا جَمْعَ صورٍ مع إحساسات ، فهذه النَّظريَّة المنحدرة عن مذهب التَّرابطيَّة ينبغي استبعادها نهائيّا ، وتبعًا لذلك فليس من مهمَّة التَّحليل النَّفسيِّ البحث عن الصُّور ، بل إيضاح المعانيٰ الَّتي تنتمي حقّا إلى الأشياء . . . ويَلوح أن الأستاذ باشلار أكثر جسارةً ، وأنه يُفضي بأعماق فكره حين يتكلَّم في محاضراته عن التَّحليل النَّفسيِّ للنَّباتات أو حين يُعنوِن أحد كتبه بعنوان ‹‹ التَّحليل النَّفسيّ للنّار ›› ، والأمر يتعلَّق في الواقع بتطبيق منهج الاكتناه الموضوعيّ . » (٨٥)

على هذا النَّحو يميِّز سارتر في نقد الخيال الماديِّ الَّذي يقول به باشلار ، بين الصّورة والمعنى ، ويضع في مقابل ما انتهي إليه باشلار ، ما يسمِّيه بمنهج الاكتناه الموضوعيّ . إن الصُّورة والمعنى يَئول كلاهما للشُّعور ، فهو الَّذي يفتح الصُّور في مادَّة الأشياء ، وهو الَّذي يقرِّر بالعلوِّ ما تنطوي عليه الصُّورة من معنًى .

إن سارتر لا يجادل في أن الوجود لذاته l'être pour soi هو أساس الصُّورة والمعنى على سواء ، لكنه يؤكِّد ما أسماه باكتناه المعنى الموضوعيِّ بدلاً من الاتِّجاه إلى تحليل الصُّور ، وهذا هو ما طبَّقه في تحليله الوافي للدّابق visqueux في كتاب الوجود والعدم . إنه يستبدل منهجًا بآخر ، ويضع التَّحليل النفسيَّ الوجوديَّ ابتداءً من الأنطولوجيا بديلاً عن المصادرات السَّيكولوجيَّة القبليَّة .

وفي هذا السِّياق يقول سارتر : « إن التَّحليل النَّفسيَّ يتعلَّق هنا بالأشياء نفسها لا بالنّاس ، ولهذا فإنّي أستريبُ أكثرَ من الأستاذ باشلار عند هذا المستوى في اللُّجوء إلى التَّخيُّلات المادِّيَّة للشُّعراء حتى لو كانوا لوتريامون أو رينبو أو پو ، صحيح أن من الشّائق البحثَ عن ‹‹ البهيميّ ›› عند لوتريامون، لكننا لو عدنا في هذا البحث إلى ما هو ذاتيٌّ فلن نصل إلى أي نتائجَ ذواتِ معنًى حقّا إلا إذا عددنا لوتريامون بمثابة تفضيل أصليٍّ مَحْض للحيوانيَّة ، وحدَّدنا أوَّلاً المعنى الموضوعيَّ للحيوانيَّة . . . إن التَّحليل النَّفسيَّ الوجوديَّ للوترياموں يفترض أوَّلاً اكتناهًا للمعنى الموضوعي للحيوان ، . . . قد يقال إن المعنى يفترض الإنسان ، لكن الإنسان لما كان عُلُوًّا فإنه يقرِّر ذا المعنى بواسطة انبثاقه نفسه . »[٨٦]

وفيما يتعلَّق برفض المصادرات والتَّعميمات القبليَّة التي انتهى إليها التَّحليل النَّفسيُّ ، يقرِّر سارتر أن باشلار لم يتخلص منها ، فهو يستند إلى أسلافه ، ويبدو أن مصادرة الغريزة الجنسيَّة تسيطر على أبحاثه ، وفي أحيان أخرى تحال إلى الموت وإلى جروح الميلاد وإلى إرادة القوَّة ، وكلُّ هذه التَّعميمات والمسلَّمات القبليَّة يرفضها سارتر ، مؤسِّسًا مبدأ الرَّفض على أن الآنيَّة قبل أن يمكن وصفُها بأنها لبيدو أو إرادة قوَّة ، هي اختيارٌ للوجود ، وهذا الاختيارُ معناه أن التَّحليل النَّفسيَّ للأشياء و لمادَّتها ينبغي أن يُعنَى قبل كل شيء بالكيفيَّة ، الَّتي بها كلُّ شيء هو الرَّمز الموضوعيّ للوجود وعَلاقة الآنيَّة بهذا الوجود (٨٧) .

إن اكتناه المعنى الموضوعيِّ يعني تحليل الموضوع الخياليِّ واستبطان ما ينطوي عليه من معنًى يؤدِّيه التَّخيُّل بواسطة ما يركَّب من صور ، كما يعني الإحالة على الآنيَّة من خيث تفرضها طبيعة العَلاقة بين الذّات والموضوع ، إن هذا المعنى الموضوعيَّ ما كان ليكتسبَ موضوعيَّته إلا في مقابل الذّات ، فالموضوع دائمًا موضوعٌ لذات تتأمَّله وتعرفه وتنفعل به .

إن القول بالعُلُوِّ فيه اعترافٌ ضمنيّ بالإحالة ، ومعاني الأشياء لا تتجلَّى إلا لشعور يقصدها ، وعلى هذا النَّحو لا نفلت أبدًا من الآنيَّة . ولا يُؤذِن هذا الوضع بالهووحديَّة وبأن وجود الشَّيء كونُه مدركًا ، ذلك أنه يعترف للأشياء بشرعية وجودها ، ويتمثَّل التَّعديل الَّذي تدخله الأنطولوجيا الظّاهراتيَّة على هذا النَّسق في رفضها لفكرة الوجود في ذاته ، وعدم إيمانها بأن الأشياء تحجب عنا كيانات لا ندركها .

ولكن إذا حفرنا تحت عتبة الصُّور ، أ لا يُفضي بنا هذا الوضعُ إلى اكتناه المعاني الموضوعيَّة من حيث هي رموزٌ للوجود ولعَلاقة الشُّعور به ؟ صحيح أن الأشياء موجودةٌ بوصفها ظواهرَ ، لكن وجود الظّاهرة يحيل على ظاهرة الوجود بوصفها اقتضاءً أوّلانيّا يسبق كلَّ مصادرة أو تعميم قبليّ . وسواء فسَّرنا الصُّور والأشياء بواسطة الليبيدو أو النّماذج أو الإرادة أو المقولات القبليَّة ، فسوف يظلُّ الوجود دائمًا هو الأفق الأوّل والشامل الَّذي تتجلَّى في سَمْتِه الأشياء والصُّور والمعاني والرُّموز .

لقد استبعد باشلار أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات ، وأخذ بطرف واحد ، يتمثَّل في أن صور الخيال تتفتَّح على موجوديَّة الأشياء لا على غيبتها وعدمها ، فأدخل بموقفه خَللاً على البنية الجدليَّة الخاصَّة بالخيال .

إن الإدراك والخيال يستبعد كلٌّ منهما الآخر ، ويتمثَّل الفرق النهائيُّ بينهما في أن الأشياء في الإدراك حاضرة كفاحًا ، أمّا في سياق التَّخيُّل فإنها تتكشَّف في وضع غياب . و واضح أن هذا المعيار ضروريٌّ من أجل التَّمييز بينهما ، وبدونه يُصبح الخيال والإدراك فعلاً واحدًا . إننا عندما نتخيَّل نفرغ السَّلب على الأشياء بوصفها غائبةً عن إدراكنا وإن تكن حاضرةً في الخيال حضورًا من نوع آخر ، وهكذا يتجلَّى الموضوع الخياليُّ بوصفه غيابًا يُؤذِن بحضور ، وعدمًا يتخلَّل الوجود .

وبعبارة أخرى إنني أنا المتخيِّل يُفرِز شعوري عدمًا يعدم وينفي حضور الأشياء بقضِّها وقضيضِها ، وربما تكون الأشياء حاضرةً لشعور غير شعوري يأخذ وضع إدراك ، لكنني في اللَّحظة الَّتي أتخيَّل فيها ، تَئول الموضوعات

إلى غياب هو في حقيقته ضربٌ من الوجود وتجلٍ من تجلِّياته شأنُه شأن الحضور ، وهكذا يؤسّس الموضوع الخياليّ بواسطة الأنا نقيضة الغياب والحضور وجدليَّة العدم والوجود .

على هذا النَّحو تُبدي الظّاهرة نفسها في نسق من العَلاقة الجدليَّة بين الواقع واللاواقع ، بين الحضور والوجود ، بين الغياب والعدم ، بين ما هو شخصيٌّ وما هو كليٌّ . وفي هذا السِّياق نفسه تتكشَّف الصُّورة الخياليَّة ، إنها ليست أحاديَّة التَّكوين ، صحيح أن الصُّورة في نهاية الأمر بِنية تعبِّر عن عَلاقة الآنيَّة بالعالم ، ولكن هذه البِنية تنطوي على عَلاقاتها ، إنها مركَّب نفسيٌّ يختلف تمامًا عن التَّصوُّر وعن الموضوع المعطَى للإدراك ، إنها تعبِّر بحقٍّ عن منطق الخيال الَّذي يَدمج ويولج أكثر مما يصنِّف ويجاور .

إن الخيال فعل وإن لم يلتحم بالواقع ، وبواسطته يحقِّق الشُّعور أقصى درجة من الإرادة والحرِّيَّة . إنه يعلن عن نفسه في مشاققة الشَّخصيّ والكلِّيّ ، وفي وضع الوحدة التَّركيبيَّة للمظهر ، وهو الَّذي يؤلِّف بين الصُّور والمعاني .

إنه الخميرة الَّتي تعجن منها الرُّموز ، واللُّغة الَّتي يتكلَّم بها الأنبياء والحكماء والشُّعراء ، والكوَّة الَّتي فتحها الشُّعور على اللا نهاية والتَّجليات الَّتي لاتفتأ تتجدَّد في كل آنٍ ، وعلى هذا النَّحو ننتقل بالخيال إلى سياق أنطولوجيَّة التَّجلِّي وهو ما سوف نفصِّله في الباب الثّاني .

الباب الثّاني
الخيال بين الإشراقيَّة والعرفانيَّة الصّوفيَّة

الفصل الأول
الخَيالُ في الْمَذْهَب الإشْراقيّ

تمثَّلت الإشراقيَّة والعرفانيَّة الصُّوفيَّة الخيال بوصفه ضربًا من المعرفة . وفي هذين المذهبين تتألَّق فلسفة أفلاطون والأفلوطينيَّة المحدثة ممتزجتَين بطائفة من التصوُّرات الإسلاميَّة . ويكاد جهاز الرُّموز يكون واحدًا ، وهي رموز أدارها الإشراقيُّون والعرفاء على التَّمثيل بالنُّور والشَّفافيَّة والمرايا المتقابلة والانعكاس المتكثِّر إلى ما لا نهاية ، ولئن كان الرَّمز الأساسيُّ عند السُّهروَرْديّ هو النّور ، لقد بدا عند ابن عربي متمثِّلاً في فكرة « التَّجلِّي » .

والحقُّ أن الغزالي كان أسبق من السُّهروَرْدِيّ في تقديم مذهب فلسفيّ إشراقيّ أهمُّ جوانبه الجانبُ الأنطولوجي الَّذي يشرح ماهيَّة الوجود ، والأبستمولوجي الَّذي يشرح ماهيَّة المعرفة ، والسَّيكولوجي الَّذي يشرح ماهيَّة النَّفس ، وإن كان الجانب الأوَّل هو الغالب عليها . وقد سبق الغزالي

بكتابه « مِشْكاة الأنوار » فلاسفة الإشراق المتأخِّرين من أمثال السُّهروَرْدِيّ الحلبي وقُطب الدّين الشيرازي ، ومهد أمامهم الطريق إلى فلسفة إشراقيَّة كاملة مفصَّلة .

صحيح أن الغزالي ميَّز في المِشْكاة كما ميَّزت الحكمة الإيرانيَّة القديمة والأفلاطونيَّة الحديثة بين عالَمي الأنوار والظُّلمات ، ولكنه لم يتَّخذ من هذا التَّمييز وسيلةً إلى وضع مذهب ثنويّ في طبيعة الوجود كما هو الحال في الفكر الإيرانيِّ القديم ، وكان الغزالي في مذهبه الإشراقيِّ أكثر تأثُّراً بالأفلاطونيَّة الحديثة الَّتي ألمَّ بها الفكر الإسلاميُّ من خلال كتاب الرُّبوبيَّة المنسوب خطأً إلى أرسطو (٨٨) .

وقد حصَر الغزالي في كتاب « المشكاة » الأرواحَ في خمس مراتبَ ، تتمثَّل في الرُّوح الحسّاس والرُّوح الخيالي والرُّوح العقلي والرُّوح الفكري والرُّوح القدسي النَّبوي ، وجعل هذه الأرواحَ بمثابَة أنوار لأنها تُظهِر أصناف الموجودات ، وهي عنده مترتِّبة بعضُها على بعض ، فالحسِّي هو الأول وهو كالتَّوطئة والتَّمهيد للخيالي إذ لا يُتصوَّر الخيالي إلا موضوعًا بعده ، والفكري والعقلي يكونان بعدهما ، وبعد هذين القدسِيُّ النَّبويّ الَّذي تظهر فيه لوائح الغيب . وفي بيان الرُّوح الخيالي ذكر الغزالي أنه هو الَّذي يستثبت ما أورده الحواسّ ويحفظه مخزونًا عنده ليعرضه على الرُّوح العقلي الَّذي فوقه عند الحاجة إليه .

وقد حدَّد للخيال خواصَّ ثلاثًا : إحداها أنه من طينة العالم السُّفْلي الكثيف ، لأن الشَّيء المتخيَّل ذو مقدار وشكل وجِهات محصورة

مخصوصة ، وهو على نسبة من المتخيِّل من قرب أو بعد ، ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الجسم أن يُحجَب عن الأنوار العقليَّة المحضة الَّتي تتنزَّه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد .

الثّانية أن هذا الخيال الكثيف إذا صُفِّي ودُقِّق وهُذِّب وضُبِط ، صار موازيًا للمعاني العقليَّة ومؤدّيًا لأنوارها ، غير حائل عن إشراق نورها منها .

الثّالثة أن الخيال في بداية الأمر محتاجٌ إليه جدا لتُضبَط به المعارف العقليَّة فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشارًا يخرج عن الضَّبط ، فنعم المعينُ المثالاتُ الخياليَّة للمعارف العقليَّة (٨٩) .

ولَمّا كان الظُّهور معنًى من معاني النُّور ، تكلَّم الغزالي عن الحجب والمحجوبين وجعلهم ثلاثة أقسام : محجوبون بمجرد الظُّلمة ، ومحجوبون بالنُّور المحض ، ومحجوبون بنور مقرون بظُلمة . وإلى هذا الحجاب الأخير يرجع ما وقع فيه بعض المتكلِّمين من أغاليطَ و أوهام ، وهم محجوبون ببعض الأنوار مقرونًا بظُلمة الخيال .

و هؤلاء جاوزوا الحسَّ ، و أثبتوا وراء المحسوسات أمرًا لكن لم يمكنهم مجاوزةُ الخيال . . . وأخسُّهم رتبةً المجسّمة ثم أصناف الكراميَّة بأجمعهم ، . . . وأرفعُهم درجةً مَن نفى الجسميَّة وجميع عوارضها إلا الجهةَ المخصوصة بجهة فوق ؛ لأن الَّذي لا ينسب إلى الجهات ولا يوصف بأنه خارج العالم ولا داخله لم يكن عندهم موجودًا ، إذ لم يكن متخيَّلاً ، ولم يدركوا أن أوّل درجات المعقولات تجاوُز النِّسبة إلى الجهات (٩٠) .

أمّا السُّهْرَوَرْدِيّ الحلبي - وهو الذي نَمى المذهب وأضاف إلى المصدر

اليوناني المصدرَ الأبستاقي كما تمثَّل في الحكمة الإيرانيَّة القديمة ، ومزج هذه المصادر بالتَّصوُّرات الإسلاميَّة - فقد وصف الخيال بأنه عالَمُ الْمُثُل المعلَّقة ، وهو بهذا الاعتبار عالم برزخي وَسَط بين المعقول والمحسوس ، ومرآة تعكس عليها صور جميع الموجودات المعقول منها أو المحسوس ، وينطوي هذا العالم على مُثُل للأفراد ذات طبيعة غير مفارقة تمامًا ، بل تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، في حين أن الْمُثُل النُّوريَّة ذات طبيعة معقولة خالصة . وفي هذا السِّياق يقول السُّهْرَوَرْدِيّ في « حكمة الإشراق » : والصُّور المعلَّقة ليست مثل أفلاطون فإن مُثُل أفلاطون نوريَّة ثابتة ، وهذه مُثُل معلَّقة ، منها ظُلمانيَّة ومنها مستنيرة للسُّعداء [٩١] .

إن الإدراك حسِّيًا كان أو عقليًا لا يتمُّ للإنسان بضرب من تجريد الصُّورة أو تعقُّلها ، وإنما يتمُّ وفق إشراق حضوري ، تكون قُوى النَّفس فيه كالمرايا الَّتي تنعكس عليها الموضوعات الَّتي توجد منتقشة في عالم آخر ، هو عالم الخيال أو الْمُثُل المعلَّقة ، مما يعني أن لهذا العالم ضرورةً إبستمولوجيَّة مرتبطة بمذهب الإشراق ، فضلاً عن وظائفه الرُّوحيَّة الوجوديَّة الأخرى .

وهذا العالم مُستقَرُّ المتوسِّطين من السُّعداء والزُّهّاد الذين قصرت هِمَمُهم عن الوصول إلى الْمَلَكوت الأعلى ، أمّا النُّفوس المتألِّهة فتتخطَّى هذا العالم البَرْزَخي الأوسط . يقول السُّهْرَوَرْدِي : وهم قد يتخلَّصون إلى عالم الْمُثُل المعلَّقة الَّتي مظهرها بعض البرازخ العلويَّة ، ولها إيجاد الْمُثُل والقوَّة على ذلك ، ويذكر في « المطارحات » أن إخوان التَّجريد يقدرون على إيجاد مُثُل قائمة بحسب الصُّور الَّتي يرغبون فيها ، وأنهم في هذه الحالة يكونون في مقام « كن » [٩٢] .

ويعلِّق الدُّكتور أبو ريّان على هذه النُّصوص بقوله إن عالم المُثُل المعلَّقة مرتبَة روحيَّة في سلَّم الصُّعود والتَّرقِّي التَّدريجي إلى نور الأنوار ، وهو البديل الإشراقي للمتوسّطات الرِّياضيَّة عند أفلاطون ، إذ الرِّياضيّات تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، ومن ثم فهي تصلح لأن تكون وسطًا أو مِعبَرًا من المحسوس إلى المعقول (٩٣) ، وتعني عبارة المعلَّقة أن المُثُل ليست حالةً في قِوام مادِّي ، بل إن لها مظاهرَ تتجلَّى بها كما تظهر الصُّورة في المرآة ، وفي عالم المُثُل المعلَّقة نجد كلَّ ما في العالم المحسوس من غنًى وتنوُّع لكن بحالة لطيفة ، وهو عالم من الصُّور والظِّلال الدّائمة المستقلَّة ، وهو عتبة لدخول عالم الملكوت (٩٤) .

ومما هو جديرٌ بالملاحظة أن تَصوُّر الخيال بوصفه وسطًا وبرزخًا بين المحسوس والمعقول ، بين العيان والتَّصوُّر ، يكاد يكون حدًّا جامعًا مشتركًا بين المشّائين والعُرَفاء في تراث الثَّقافة العربيَّة ، وبين هؤلاء و المثاليَّة النَّقديَّة عند « كانط » والوضعيَّة الرُّوحيَّة ممثَّلة في برجسون ، ويكاد مذهب الغزالي والسُّهْرَوَرْدِيّ في أن الخيال مرتبة برزخيَّة بين الرُّوح الحسّاس والرُّوح العقلي ، يتَّفق برغم اختلاف العبارة مع قول « كانط » إن الخيال وسطٌ بين الحساسيَّة والفهم ، ومذهب برجسون في أن الصُّورة وسط بين الامتداد الهندسي والشُّعور ، بين المادَّة والفكر .

وعن هذه الوسطيَّة عبَّر الفكر الإسلامي مهيبًا بلغة القرآن المتمثِّلة في كلمة البرزخ وما تُثيره من دلالات ، لا نَعْدَم أن نجدها عند ابن سينا كما وجدناها لدى الإشراقيِّين والعُرَفاء . إن الوسط لا يكتسب خاصيَّته تلك إلا من جهة طرفين متقابلين بحيث لا يقبل الرَّدّ بشكل نهائي إلى واحد منهما ، وفيه نلتقي

بدلالة التَّعليق الَّتي أضفاها السُّهْرَوَرْدِي على المُثُل ، وهذا الوسط برغم تعليقه في سياق وضع رأسي ، وبرغم عدم إمكانيَّة ردِّه إلى طرف نهائي ، حدٌّ جامع للمتقابلين ، مما يكشف فيه عن طبيعة جدليَّة خالصة .

ولو شئنا أن نمثِّل للمتوسِّط لمثَّلنا له رمزيّا بالآن ، فإنه لا ينتسب للمتقدِّم ولا للمتأخر ، لأنه نهاية حدٍّ وبداية آخر ، وليس هذا التوسُّط أو التَّعليق بالمعنى الإشراقي لا بالمعنى الفينومينولوجي - بمثابة تلفيق أو فضٍّ اشتباك ، وإنما هو وحدةٌ تأليفيَّة للتَّقابل .

ولقد اعتبر الخيال في الفكر الإسلامي الوسيط أعلى من الحسِّ وأدنى من التَّصوُّر ، ذلك بأنه أرفع مما تحته وأدنى مما فوقه ، مما يُؤذِن بأحكام قيمة ينبغي تجاوزُها إلى وحدة النَّشاط النَّفسي والذِّهني . وبقدر ما يحجب الخيال المعاني العقليَّة إذا ازدادت كثافته ، يؤديها ويضبطها ولا يحول دونها كلَّما رقَّ وصفا من شوائب هذه الكثافة . على هذا النَّحو أدخل الغزالي الخيال في سياق اللَّطافة والكثافة ، ومعياره في التميز بينهما التَّصوُّرات لا العيانات ، وهو معيار يُؤذِن بتحكيم الفهم والمعرفة الأوَّلانيَّة غير المشروطة بالمحسوس في ديناميَّة الخيال .

وربما كان المقصود بهذه الأحكام الانطباعيَّة اقترابَ الخيال من الإدراك أو دنوَّه من التَّصوُّر ، لأنه متى اقترب من المحسوس كان كثيفًا ، ومتى شارف العقل التَّجريدي اكتسب صفة اللَّطافة ، وذلك أن المحسوس يُبدي نفسه في سياق نسب جوهريَّة وعرضيَّة ، فإذا غاب بقيت صورته آن التَّخيُّل مقترنةً ببعض العوارض ، أمّا المعقول فإنه بلا صورة ولذلك كان أوغلَ في اللَّطافة

وأمعنَ في الإطلاق ، وعلى هذا النَّحو ينحلُّ التَّمييز بين خيال كثيف وآخر لطيف ، إلى تمييز بين وظيفتين للخيال : وظيفته في الإدراك الحسِّي المشترك ، و وظيفته في فعل المعرفة .

ومذهب الغزالي في أن المتخيَّل ذو مقدار وشكل وجهات قريب من مذهب ابن سينا في أن الخيال لا يقدر علي تجريد المحسوس تجريدًا مطلقًا عن النسب . وعنده في مبحث الخيال إضافةٌ ثيولوجيَّة تتمثَّل في حديثه عن المحتجبين بالأنوار المشوبة بالظُّلمات من المشبِّهة والمجسِّمة الَّذين تطرَّقت إليهم الأوهام ، ودخل عليهم في الربوبيَّة الغلطُ لفسادٍ في الخيال ، وسوف يُعلي ابن عربي من هذه الوظيفة الثّيولوجيَّة في مذهبه العرفاني ، سالكًا سبيلاً غير سبيل الغزالي .

إن النُّور لدى الإشراقيِّين رمز تفسيري لنشاط النَّفس وعلاقتها بما فوقها من عوالم القدس وما دونها من الطَّبيعة . هذا ما بيَّنه الغزالي في الأرواح الخمس من حيث هي أنوارٌ بعضُها فوق بعض ، أدناها نورُ الإدراك وأعلاها في جدليَّة التَّرقِّي نورُ النُّبوة وما بسطه السُّهْرَوَرْدِي في اعتبار الْمُثُل المعلَّقة وسطًا منه مُعتِم ومنه مستنير . وعلى هذا النَّحو فسَّروا نشاط النَّفس بانفعالها للأنوار ، لأنها متى استعدَّت قبلت الانعكاس فتنتقش فيها جملة من هذه الأنوار بحسب استعدادها لقبولها . إننا بمذهب الإشراق ندخل في تأسيس أنطولوجي وفي بحث عن المحتوى الفينومينولوجي لرمز النُّور ، هذا الرَّمز الذي سينمِّيه ابن عربي بعد مزجه بنظريَّته في التَّجلِّي .

الفصل الثاني
الخَيال في العرفانيَّة الصُّوفيَّة

تُؤذن دراسة الخيال في العرفانيَّة الصُّوفيَّة بتحوُّل عن تأثير أرسطو إلى تأثير أفلاطون والأفلاطونيَّة المحدثة . صحيح أننا نجد مشكلات مشتركة ، ولكن الصُّوفيَّة لا سيما ابن عربي أضافوا أفكارًا وتصوُّراتٍ تستحقُّ الإعجاب .

ومن هذه الأفكار ربط الخيال بوظائفَ كونيَّة وأخرى نفسية ، وجعله أساسًا لأصول الأسماء الإلهيَّة والكشف التَّأمُّلي . وقد تحدَّث العُرَفاء بتجاوزٍ جريء لحدود علم الكلام التَّقليدي عمّا وصفوه بالخيال الإلهي ، ومثَّلوا للخيال برموز مشتقَّة من بعض العلوم التَّجريبيَّة ، وصاغوها بحيث تلائم سياق التَّصوُّرات العرفانيَّة ، وألَمُّوا في تركيب البناء الرَّمزي للخيال بعلم الْمَرايا وبما وصفه كوربان Corbin بالجغرافيا الصُّوفيَّة تلك التي عرضوا من خلالها تصوُّرات خاصَّة بأرض الخيال السماوية .

١ – الخيال وعلم الْمَرايا imagination and science of mirrors

تناول العُرفاء الخيال ومثَّلوا له برموز مأخوذة من تصوُّرات علميَّة كانت شائعة في العصر الوسيط ، وذلك أنهم ألَمُّوا من الكيمياء بالإكسير ، ومن الفِزياء بالضَّوء والأسطح العاكسة ، ومن الجغرافيا بجيولوجيَّة التَّكوين الأوَّل

للأرض ، واتَّجهوا في تفسير الخيال بواسطة هذه العلوم اتِّجاهًا تختلط فيه الحقيقة بشوائب من الثَّقافة الشَّعبيَّة وبطائفة من التَّصوُّرات العرفانيَّة .

أما الإكسير فقد ضربه العرفانيُّون مثلاً ، ورمز به ابن عربي للخيال . ومعلوم أن الإكسير تعبيرٌ عن معتقَد شاع في العصر الوسيط ، عبر به الإنسان عن طموح إلى مركَّب كيماوي يبدِّل أعيان الأشياء بحيث تتحوَّل بمثاقيله إلى ذهب يخطف بريقُه الأبصار .

وفي هذا السِّياق ذكر ابن عربي في الفتوحات أن الخيال صاحبُ الإكسير الَّذي تحمله على المعنى فيجسِّده في أيِّ صورة شاء [٩٥] . وهكذا ترتبط رمزيَّة المركَّب الكيماوي بدلالة على أن الخيال يشخِّص المجرَّد ويجسِّد المعنى بإدخاله في قوالبِ الصُّور ، مما يعني أن في الخيال قدرةً على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعها الأوَّليَّة .

وأمّا التَّمثيلُ الرَّمزي للخيال بالأجسام الصَّقيلة ، فقد أشار إليه ابن عربي بقوله : « . . . ومن ذلك الصُّورة في المرآة وفي كل جسم صقيل ، إن كان الجسم الصَّقيل كبيرًا كبرت الصُّورة المرئيَّة فيه ، ثم إذا نظرت إلى الصُّورة من خارج وجدتها غير متنوِّعة فيما ظهر فيها من التَّنوُّع بتنوُّع الْمَرائي ، حتى في تموُّج الماء تظهر الصُّورة متموِّجة ، وكلُّ عين تقول للأخرى إنها في مَقام الخيال ، وإن الحقَّ بيدها ، وتصدِّق كلَّ نظرة منها ، فتعلم قطعًا أن الصُّورة المرئيَّة في الْمَرائي والأجسام الصَّقيلة ، إنما ظهورُها في الخيال كرؤية النّائم وتشكُّل الرُّوحاني سواء ، وأنها ليست في المرآة ولا في الحِسِّ ، فإنها تخالف صورة الحسِّ . » [٩٦]

ولئن كان الإكسير تمثيلاً كيماويّا على جهة الرمز لإخراج المجرَّد مخرج المحسِّ في الصُّورة ، لقد بدت إهابة العرفانيَّة في سياق الخيال برمز المرايا تفسيرًا لبرزخيَّة الخيال وأنه وسط بين الحسِّي والذِّهني ، والحقُّ أن العُرَفاء بسطوا هذا الرَّمز بحيث عبَّروا به ثيولوجيّا عن العالم بوصفه مِرْآة ، وعن آدم (الأنثروبوس) باعتباره جلاءَ تلك المرآة الَّتي تجلَّت فيها لوائح القدس وأسرار الصِّفات الإلهية (٩٧) .

إن علم الخيال - كما قرَّر كوريان - علمٌ بالْمَرايا science of mirrors وبالأسطح الشَّفيفة ، إلا أن العُرَفاء عدَلوا به عن المستوى التَّجريبي والحقائق التي تتمثَّل في الْمُستوي والمقعَّر والمحدَّب وأبعاد البؤرة إلى مستوًى آخر رمزي أشْرِبَ طابعًا ثيوفانيّا غايتُه التَّمثيل للصُّور الَّتي يبدعها الخيال ، والرَّمز على الشَّفافيَّة المطلقة .

وفي هذا السِّياق نجد التَّمثيل بالهواء والماء والمرآة ، فالأبصار لا تدرك الهواء لكونها سابحةً فيه ، ومن كان في قبضة شيءٍ فإنه لا يدركه ، ويريد البصر أن يدرك لون الماء والشَّفافة الغالبة في الصَّفاء فلا يدركها ، فإنه لو أدركها لقيَّدها ، وذلك لأنها أشبهته في الصَّفاء ، وإذا نظر البصر إلى الشَّيء الصَّقيل رأى فيه الصُّور ، فإدراكه للصُّور لا للجسم الصَّقيل ، لأنه لو جهدَ أن يدرك ما يقابل الصُّورة الَّتي في الصَّقيل من الصَّقيل لم يقدر ، لأن الصَّقيل لا يتقيد (٩٨) .

وقد مثَّل ابن عربي لمكانة الخيال الوسطى بالمرآة في قوله : « والخيال لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ، ولا منفي ولا مُثبَت ، كما يدرك

الإنسان صورته في المرآة ويعلم قطعًا أنه أدرك صورته بوجهٍ ، ويعلم قطعًا أنه ما أدرك صورته بوجهٍ لما يرى فيها من الدِّقَّة إذا كان جِرْم المرآة صغيرًا ويعلم أن صورته أكبر من الَّتي رأى بما لا يتقارب ، وإذا كان جِرْم المرآة كبيرًا فيرى صورته في غاية الكبر ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن يُنكِر أنه رأى صورته ، ويعلم أنه ليس في المرآة صورته ولا هي بينه وبين المرآة ، ولا هو انعكاس شعاع البصر إلى الصُّورة المرئيَّة فيها من خارج سواء كانت صورته أو غيرها ، إذ لو كان كذلك لأدرك الصُّورة على قدرها وما هي عليه، وفي رؤيتها في السَّيف من الطُّول أو العرض يتبيَّن ما ذكرنا مع علمه أنه رأى صورته بلا شك فليس بصادق ولا كاذب في قوله إنه رأى صورته ما رأى صورته ، فما تلك الصُّورة المرئيَّة وأين محلُّها وما شأنها ، فهي منفيَّة ثابتة ، موجودة معدومة ، معلومة مجهولة .» (٩٩) وهذا التَّمثيل الرَّمزي للخيال نظفر به عند عبد الكريم الجيلي في الإنسان الكامل ، وفي إحالته على كتاب له موسوم بِقُطب العجائب وفلك الغرائب .

إن الرَّمزيَّة الخاصَّة بانعكاس الصُّورة على السَّطح الصَّقيل تنحلُّ في المبحث العرفاني للخيال إلى دلالات جوهريَّة ، منها اعتبار العالم الأكبر والعالم الأصغر (الإنسان) بمثابة مَرايا متقابلة ، فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوي عليه العالم الأكبر من عناصرَ ورقائقَ ، والعالم ذاته مرآة صقالها الإنسان وفيها تتجلَّى الصِّفات والأسماء .

ومن هذه الدّلالات العرفانيَّة الرَّمز بالمرآة على عالم الخيال من حيث هو وسط بين الحسِّ والعقل ، ويَئول نسق الصُّور في الوصفين إلى جدليَّة الجمع بين المتقابلات في شكل مرئي ولا مرئي ، وحقيقي ولا حقيقي ، ومُثبَت ولا

مُثْبَت ، ومعلوم ولا معلوم ، وموجود ولا موجود .

إن الصُّورة المنطبعة لا حقيقةَ لها من حيث هي انعكاس ، وإنما تئول حقيقتها إلى العين المقابلة للسَّطح العاكس ، ولكن النّاظر لا يتأتَّى له أن ينكر رؤية صورته في المرآة ، تلك الصُّورة الَّتي تخضع في تشكُّلِها المنعكس لطبيعة السَّطح العاكس ، وعلى هذا النَّحو يبدو الانعكاس رمزًا عرفانيًا على الخيال باعتباره مرتبةً وسطى تقابل كلَّ طرف بوجهها ، مما يُؤذِن بأن للخيال بنيةً ديالكتيكيَّة تضمُّ المتقابلات وتدمجها في نسيج واحد .

وكما يُثبِت الرّائي الصُّورة المنعكسة ، ويقرُّ بوجودها كما يقرُّ بنفيها وعدمها من حيث إنها لا وجود لها في السَّطح العاكس من ذاته ، فكذلك صورة التَّخيُّل الَّتي تُؤذِن بنقيضة الحضور والغياب ، وهكذا تبدو الصُّورة المنعكسة والصُّورة المتخيَّلة في محلٍّ وسط بين الإثبات والنَّفي ، بين الوجود والعدم . إنها ضرب من وجود اللا موجود ، وثبوت غير المُثْبت .

وكما أن الْمَرايا إذا تقابلت أفضت إلى متوالية الانعكاس ، فكذلك الخيال لأنه يُضفي على الصُّورة نوعًا من التَّعدُّد والثَّراء ومرونة التَّشكُّل إلى ما لا نهاية .

إن إهابة العرفانيَّة بهذا الرَّمز لا تعني أنها فهمت التَّخيُّل بوصفه انتقاشًا وانطباعًا ، فهي أبعد ما تكون عن هذه الانطباعيَّة الآليَّة ، يدلُّ على ذلك أن العُرَفاء كشفوا عن العَلاقة بين الجدَّة والتَّجلِّي الخيالي الَّذي يذهب بخلق ويأتي بآخر في كلِّ آنٍ من آنات الزَّمان ، وإنما قصد العرفاء بهذا التَّمثيل ، الرَّمز على الخيال من حيث هو مرتبةٌ برزخيَّة لا يمكن ردُّها إلى طرف واحد

على نحو نهائي ، وكما تتفرَّق الصُّورة وتختفي عند تحطيم السَّطح العاكس ، فكذلك صورة الخيال ، لأنها تتلاشى بزوال التَّخيُّل . إن الأشكال ليست في المَرايا برغم ظهورها فيها ، وكذلك الصُّور الَّتي يُنشِئُها التَّخيُّل من حيث هي تعبيرٌ عن نقيضة الوجود والعدم .

٢ - الخيال وعلم الجغرافيا الصُّوفيَّة imagination and science of mystic geography

لقد توسَّع العرفاء في هذه النَّظريَّة المرموزة ، وإليها تَئول الجغرافيا الصُّوفيَّة باعتبارها معرفةَ الأرض الَّتي خلقت من بقيَّة طينة آدم ، و الَّتي بواسطتها تبدو الأشياء المرئيَّة في العالم موجودة على نحوٍ خفي في شكل مادَّة لا مادِّيَّة [١٠٠] .

وفيما يتعلَّق بالصُّور والعوالم الَّتي يبدعها الخيال ، تحدَّث الصُّوفيَّة عما وصفوه « بعالم السِّمسمة » ، وهو الَّذي تنفتح فيه الصُّور والأشكال الَّتي يخلقها الخيال ، وإلى هذا العالم أشار الجيلي في الإنسان الكامل ، و وصفه ابن عربي بأنه « معرفة تَدِقُّ عن العبارة » [١٠١] .

وأصل هذا العالم حكايةٌ ساقها الصُّوفيَّة مرتبطةً ببدء الخَلق ، وذلك أن الله لَمّا خلق آدم ، فضلت من خميرة طينته فضلةٌ خلق منها النَّخلة ، وفضل من الطِّينة بعد خلق النَّخلة قَدْرُ السِّمسمة في الخفاء ، فمدَّ الله في تلك الفضلة أرضًا واسعة الفضاء . . . فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره ، ويبهر العقول أمره [١٠٢] .

وفي هذه المأثورات الصُّوفيَّة الَّتي تفسِّر أرض الحقيقة وعالم الصُّور

ومخترعات الخيال ، نلمح تَزيُّد العُرَفاء في الْمَرْوي من الحديث ، إذ أورد البُخاري في كتاب العلم أحاديثَ عن النَّخل ضرب الْمثل للمسلم بها ، ورواها روايتَين متقاربتَين بإسناد مختلف . الأولى عن قُتَيْبةَ وهو أبو رجاء بن سعيد البَلْخي (ت ٢٤٠ هـ) عن إسماعيل بن جعفر بن أبي كثير الأنصاري (ت ١٨٠ هـ) ، عن عبد الله بن دينار مولى ابن عمر (ت ١٢٧ هـ) عن ابن عمر .

والرِّواية الثانية عن خالد بن مَخْلَد ، وهو أبو الهيثم القطواني البجلي (ت ٢١٣ هـ) عن سليمان بن بلال التَّميمي القُرشي (ت ١٧٢ هـ) عن عبد الله بن دينار عن ابن عمر عن النبيِّ ﷺ قال : « إن من الشَّجر شجرةً لا يسقط ورقها ، و إنها مثلُ المسلم ، فحدِّثوني ما هي ؟ فوقع النّاس في شجر البَوادي ،قال عبد الله : و وقع في نفسي أنها النَّخلة فاستحييتُ ، ثم قالوا حدِّثْنا ، يا رسولَ الله ، ما هي ، قال هي النَّخلة . »

وفي تَقصِّي أوجُه المناظرة بين المسلم والنَّخلة ، أشار الكرماني وعلماء الحديث إلى كثرة خيرها ودوام ظِلِّها وطيب ثمرها و وجوده على الدَّوام ، وأن خشبها و ورقها وأغصانها تستعمل جذوعًا وحطبًا وعِصيّا ومخاصرَ وحُصرًا وحبالاً وأوانيَ وغير ذلك . وتُعلَف الإبل بنواها ، فهي منافع كلُّها ، وخير وجمال ، كما أن المؤمن خيرٌ كلُّه ، وقيل وجه التَّشبيه أنه إذا قطع رأسها ماتت بخلاف باقي الشَّجر ، وقيل لأنها لا تحمل حتى تُلقَّح ، . . . أو لأنها تعشق كالإنسان (١٠٣) .

ومما يضاف إلى هذه النُّقول أحاديثُ أخَر ذكر فيها أن النَّخلة عمَّة المؤمن

لأنها مخلوقةٌ من بقيَّة طينة آدم . وفي هذا المعنى يقول ابن عربي :

يا أخت بَلْ يا عمَّتي الْمَعقوله أنتِ الأمَيْمَة عندنا الْمَجــــهوله
نظَر البنونَ إليكِ أختَ أبيهـم فتنافَسوا عن هِمَّةٍ مَعلــــوله
أنتِ الإمامةُ والإمامُ أخــــو كِ والمأمومُ أمثالٌ لنا مَسْلوله (١٠٤)

وفي ضوء ما سبق يتبيَّن أن الصُّوفيَّة ربطوا الأحاديث بعضها ببعض مع علمهم بأنها إنما سيقت ضربًا للمثل وتقريبًا للمعاني ، من خلال الإهابة بشجرة ارتبط نموُّها ببيئة الصَّحراء . ولكن ما مغزى ارتباط النَّخلة بآدم الأنثروبوس في سياق التَّصوُّر الدِّيني لبدء الخلق ؟ ولمَ صارت النَّخلة دون سائر الشَّجر في هذه الْمَروِيّات أختًا لآدمَ وعمَّة لجنس الإنسان ؟ وما طبيعة العَلاقة بين عالم الخيال وسُلالةِ الطِّين الأولى الَّتي خُلق منها آدم ثم النَّخلة المذكورة في الحديث ؟

إن النَّخلة موضوعة في النَّسق الوجداني ، تبدو رمزًا على الطَّبيعة النَّباتيَّة الَّتي لا تعدو أن تكون بضعةً من بِنْية الكائنات الحيَّة من حيث تدرُّجُها في مراحل التَّطوُّر . إن الموجود يبدأ بالبساطة ثم لا يزال يترقَّى ويتعقَّد حتى يقربَ من أفق النَّوع الَّذي يليه ، فالنَّبات في أفق الجماد ، يزداد تركيبًا حتى يبلغَ أعلى درجة ، فإذا زاد عليها قَبِلَ صورة الحيوان (١٠٥) .

والملاحَظ في إطار الرِّوايات الدِّينيَّة أننا بإزاء تطوُّر عكسي ، وأيّا ما كان الأمر فإن إشادة النُّقول بالنَّخل من حيث انتماؤها لمملكة النَّبات ، تكشف عن وحدة الجوهر الفعّال الَّذي بواسطته تتضامُّ الكائنات الحيَّة .

إن النَّخلة كانت مقدَّسة في الجاهليَّة ، إذ عَبَدت بعض القبائل أشجار

النَّخل ، ويذكر المفسِّرون والمهتمُّون بالثَّقافة العربيَّة قبل الإسلام أن العُزَّى كانت سمرات لنخلة بغَطَفان ، وقد اجتثَّها خالد بن الوليد في زمن الرَّسول (عليه الصَّلاة والسَّلام) . إننا لنجد ما يماثل تقديس بعض العرب للنَّخل فيما عُرِف بعبادة أرواح الشَّجر ، تلك الَّتي شاعت لدى السُّلالات الآريَّة في أوربّا . وأصل تقديس الْخُضرة وعبادة الشَّجر ، الاعتقادُ في أن العالم كائنٌ حيٌّ ، وأن للشَّجر والنَّبات نفوسًا كنفس الإنسان .

وقد ذكر فريزر Frazer أن الأقدمين عرفوا الذَّكر والأنثى في نخيل البلح ، وكانوا يخصِّبونها بنقل بذور اللِّقاح ، كما ذكر عن أهالي حرّان الوثنيِّين أنهم كانوا يسمُّون الشَّهر الذي تتمُّ فيه عمليَّة التلقيح باسم شهر البلح ، وفيه كانوا يحتفلون بزواج الرَّبّات والأرباب [١٠٦] . وقد كان يقابل تقديس النَّخل لدى بعض القبائل في العصر الجاهلي ، تقديسُ أشجار البَلُّوط والتَّربنتين الَّتي تعرف بشجرة البطم عند العبريِّين القدماء ، بوصفها طقسًا وثنيًا انتقده أنبياء بني إسرائيل [١٠٧] .

لقد أحال الصُّوفيَّة في هذه الرِّوايات إلى مبدإ الجوهر الواحد المتمثِّل في الحياة وفي كلٍّ ما هو حيٌّ . وإذا كان عالم السِّمسمة كما يصفونه بأنه أرض الحقيقة أو التَّجلِّيات المثاليَّة ، مخلوقًا من الطِّينة الَّتي سُوِّيَ منها الإنسان والنَّبات ، فذلك لأنه عالم زاخر بالحياة .

إن الطِّينة الَّتي جُبِل منها الإنسان والنَّخل وعالم الصُّور الخياليَّة ، ترمز إلى المبدإ أو الأسْطُقُسّ المادِّي الكثيف من حيث هو أصلٌ أوّل للأشياء ، وكأن الصُّوفيَّة يذهبون في إطار هذا التَّصوُّر إلى أن ما يبدعه الخيال ، بل الخيال ذاته

لا يركِّب صُوره إلا من المادِّي المحسوس في امتلائه وكثافته ، إلا أن الخيال يرقِّق هذه الكثافة ويهذِّبها ويبسِّطها بسطًا تنخرق معه نواميس الظَّواهر ، مما يتيح للخيال قدرةً فائقة على التَّجاوز . على هذا النَّحو اتَّجهت عرفانيَّة ابن عربي إلى التَّمثيل الرَّمزي لعالم الخيال بالإكسير والْمَرايا وطينة الخَلق الأول ، وهو تمثيل تنتهي دلالاتُه إلى تجسيد المعاني في الصُّور ، و إرساء جدليَّة التَّقابل ، وتأسيس الوجود الأوّلاني في شكل ما وصفه ابن عربي بالخيال المنفصِل تمييزًا له عن الخيال المتَّصِل .

٣ - الخيال وتعبير الأحلام imagination and interpretation of dreams

عالج العُرَفاء الخيال واهتمُّوا في تحليله بالإحالة على الرُّؤَى والأحلام ، وهو اهتمام له بواكيره عند محمد بن سِيرين ولدى الغزالي وابن سينا ، إلا أن الصُّوفيَّة أبْدَوا فضل اهتمام بالنَّشاط التَّخيُّلي في الأحلام ، إذ تتولَّد الصُّور لا شعوريًا في مخيِّلة الحالم، ويمتدُّ نشاطها إلى تركيب إحساسات تكشف عن تضايف الواقع الخارجي والواقع الدّاخلي .

لقد فهم الصُّوفيَّة حقيقة أن الأحلام رموز تخيُّليَّة تفتقر إلى التَّعبير الَّذي بواسطته تمتلئ الصُّورة بالدّلالة ، وتعبير الرُّؤَى والأحلام على هذا النَّحو لا يعدو أن يكون كشفًا عن المضمون الرَّمزي للصُّورة ، وانتقالاً يدلُّ عليه الوضع الفيلولوجي لكلمة التَّعبير من الحسِّ إلى المثال ، وذلك لأن الصُّورة ليست مقصودة لذاتها في الحلم ، وإنما هي تركيب تخيُّلي للدّلالة الرَّمزيَّة . إن المذهب العرفاني في توازي عالَمي الحسِّ والمثال ، أساسه العَلاقة بين

وحدة الصُّورة وكثرة الدّلالة الَّتي تطرحها بحيث لا يراد منها في حقِّ الحالم سوى دلالة واحدة تتفق و واقعه الباطني .

وقد أدرك الصُّوفيَّة أن الإنسان يركِّب في أحلامه صورًا خياليَّة يسيطر على جزء منها نوع من التَّقابل الَّذي يسمَّى بلغة التَّحليل النَّفسي عند فرويد وأتباعه ، ميكانيزمات الدِّفاع والتَّكوين المضادّ الَّذي يأخذ شكلاً عكسيًا .

ومما مثَّل به ابن عربي للعَلاقة بين وحدة الصّورة وتعدُّد الدّلالة قوله : « إن الواحد يُؤذِّن فيحجّ والآخر فيسرق وصورة الأذان واحدة . »[١٠٨]

وإلى هذه العَلاقة التفت ابن سيرين ، وإليها أشار الغزالي عندما تعرَّض في المشكاة لعلم التَّعبير و وصفه بأنه منهاج لضرب المثال « فالشَّمس في الرؤيا تعبيرها السُّلطان لما بينهما من المشاركة والمماثلة في معنًى رُوحاني وهو الاستعلاء على الكافَّة مع فيضان الآثار على الجميع ، والقمر تعبيره الوزير لإفاضة الشَّمس نورَها بواسطة القمر على العالم عند غيبتها كما يفيض السُّلطان أنواره بواسطة الوزير على مَن يغيب عن حضرة السُّلطان . »[١٠٩]

والحلم على هذا النَّحو مظهر من مظاهر الخيال وتجلٍّ من تجلِّياته ، ربطه العُرَفاء بتصوير ما لا يقبل الصُّورة كالمحال ، وجعلوا الرُّؤيا إرهاصًا بالوحي في حقِّ الأنبياء .

ولكن قد يقال إن التَّخيُّل عمليَّة ديناميَّة نشطة تقتضي وضع إرادة وحرِّيَّة ، فكيف يُعَدُّ الحلم تخيُّلاً مع أن ما يتراءى للحالم تسيطر عليه جدليَّة اللا شعور مما يؤذِن بارتفاع الإرادة . يَلفِتنا هذا التَّساؤل إلى حقيقة أن العرفاء ميَّزوا بين تخيُّل إرادي يركِّبه الشعور حال اليقظة ، وآخر لا إرادي مجاله الرُّؤى

والأحلام ، والصُّور حدٌّ جامع بينهما من حيث هي لغة يشترعها الخيال .

إننا لنتبيَّن الفيلولوجيا العرفانيَّة فيما وصفه العرفاء بالتَّأويل والتَّعبير ، فالتَّأويل معرفة ما تَئول إليه الصُّورة ، والتَّعبير تجاوز وعبور من الصُّورة في تكوينها الحسيِّ إلى رصيدها المثالي بضرب من المناسبة ، وينحلُّ الخيال في الأحلام إلى ما نعته ابنُ عربي بالخيال المتَّصل ، هذا الَّذي يتمُّ بشكل تلقائي وعَفْوي ، ولهذا الخيال المتَّصِل نوع آخر يوجد عن قصد وإرادة .

لقد أحال الصُّوفيَّة في خيال الحلم على نصوص من التَّنزيل تلمَّسوا فيها مذهبًا في التَّعبير وفي العَلاقة بين الحسِّي والمثالي النَّموذجي ، والأصل العرفاني عندهم لهذه العَلاقة يَئول إلى ما آل إليه المذهب الإشراقي متمثِّلاً في « النُّور » .

و في هذا السِّياق يقول الكاشاني في شرحه الَّذي قيَّده على الفصوص « وقد كشف الله على يوسف عليه السلام وأعطى النُّور التامَّ العلمي الَّذي كان يكشف به حقية الصُّور المتخيَّلة في المنام ، أيْ ما تحقَّق في عالم المثال ويصير مشاهَدًا في عالم الحسِّ ، وتغيَّرت صورته في الخيال بتصرُّف القوَّة المتصرِّفة ، فيعلم ما أراد الله بالصُّور الخياليَّة وهو علم التَّعبير . »(١١٠)

وإلى خيال الرُّؤى من حيث هي مبادئ للوحي ، أشار ابن عربي في الفصوص معوِّلاً على ما ورد في سورة يوسف وذلك أنه - عليه السلام - « رأى إخوته في صورة الكواكب ورأى أباه وخالته في صورة الشَّمس والقمر ، هذا من جهة يوسف ، ولو كان من جهة المرئي ، لكان ظهور إخوته في صورة الكواكب ، وظهور أبيه وخالته في صورة الشَّمس والقمر مرادًا لهم ، فلمّا لم

يكن لهم علم بما رآه كان مكانُ الإدراك من يوسف في خِزانة خياله ، . . . ثم قال يوسف بعد ذلك في آخر الأمر - هذا تأويل رؤيايَ من قبل قد جعلها ربّي حقّا - أي أظهرها في عالم الحسِّ بعد ما كانت في صورة الخيال . وقد ذكر ابن عربي في هذا السِّياق قوله ﷺ - النّاس نيام - ، فكان قول يوسف - قد جعلها ربّي حقّا - بمنزلة من رأى في نومه أنه قد استيقظ من رؤيا رآها ثم عبرها ولم يعلم أنه في النوم عَيْنِه ما بَرِحَ ، فإذا استيقظ يقول : رأيت كذا ورأيت كذا ، كأنّي استيقظت وأوَّلتها بكذا ، هذا مثل ذلك ، وعلى هذا النَّصِّ علَّق الكاشاني بقوله : والفرق بين إدراك محمد وإدراك يوسف ، أن يوسف جعل الصُّورة الخارجيَّة الحسِّيَّة حقّا ، وما كانت الصُّورة في الخيال إلا محسوسة لأن الخيال خزانة المحسوسات ، ليست فيه إلا الصُّورة المحسوسة مع غيبتها عن الحسِّي ، وأمّا محمد ﷺ فقد جعل الصُّورة الخارجيَّة الحسِّيَّة أيضًا خياليَّة ، بل خيال في خيال ، حيث جعل الحياة الدُّنيويَّة نومًا ، والحقّ المتجلِّي بحقيقة وهُوِيَّتُه فيها : أي في الصُّورة الحسِّيَّة الَّتي تجلَّى فيها عند الانتباه عن هذه الحياة الَّتي هي نوم الغفلة بعد الموت عنها بالفناء في الله . » (١١١)

وفي الصُّور الخياليَّة الَّتي تتراءى في النَّوم قال ابن عربي :

النَّومُ جامِعُ أمرٍ ليس يَجمعهُ	غيرُ الْمَنام ففكِّرْ فيه واعْتَبِرِ
إن الخيالَ له حُكْمٌ وسَلطنةٌ	على الوجودَينِ مِن معنًى ومِن صُوَرِ

وتكلَّم في الباب التّاسع والتِّسعين على « مَقام النَّوم » ، وذكر أنه حالة تَنقُل العبد من مُشاهَدة عالم الحس إلى شهود عالم البرزخ ، وهو أكمل

العالم فلا أكمل منه ، . . . له الوجود الحقيقي والتَّحكُّم في الأمور كلِّها ، يجسِّد المعانيَ ، ويردُّ ما ليس قائمًا بنفسه قائمًا بنفسه ، وما لا صورةَ له يجعل له صورة ، ويردُّ المحال ممكنًا ، ويتصرَّف في الأمور كيف يشاء (١١٢) .

لقد تناولت العرفانيَّة الأحلام وحلَّلت ما يتراءى فيها من صور انطلاقًا من مذهب في النُّور ، ومن جدليَّة العَلاقة بين الحسِّي والمثالي ، بين الصُّورة والمعنى الَّذي تنطوي عليه ، وهي جدليَّة تختلف عن الأفكار الَّتي شيَّد عليها التَّحليل النَّفسي تفسيرَ الأحلام في العصر الحديث ، وذلك أن تعبير الأحلام في العرفانيَّة عوَّل على نمطيَّة ثابتة يتأتَّى بواسطتها وضع لوحة تتقابل فيها الصُّور والمعاني ، بحيث تُفضي الصُّورة إلى دلالة أو إلى طائفة محدّدة من الدّلالات ، ويقوم التَّعبير أيضًا على فكرة خاصَّة بقبلية العالم المثالي ، مما يعني أن النَّشاط التَّخيُّلي في الحلم لا يعدو أن يكون بمثابة امتدادٍ لرقيقة من رقائقِ هذا العالم الأوَّل ، فينبسط نورها على الرُّوح متى اتَّخذت وضع قبول واستعداد . والإنسان في سياق هذا الفهم العرفاني لطبيعة الخيال يستنزل الصُّور من أفقها المثالي أو يرقى إليها فيعاينها معاينةَ مَن يكشف عن الدّلالات والمعاني .

أمّا تفسير الأحلام في إطار التَّحليل النَّفسي عند فرويد وأتباعه ، فقد أهاب بمصادرات تتمثَّل في اللّبيدو من جهة ، وفي جدليَّة الكبت والإشباع من جهةٍ أخرى ، ولا فرقَ بين المنهجَين من حيث الإهابة بالمقولات القبليَّة ، وإنما يكمن الفرق في طبيعة هذه المقولات ذواتها . وبينما تجنح العرفانيَّة في تفسير النَّشاط التَّخيُّلي في الأحلام إلى مصادرة المُثُل من حيث هي قبلية ، يتَّجه التَّحليل النَّفسي إلى تفسيرِ أكثرَ التصاقًا بالطبيعة الإنسانيَّة .

ومن الجدير بالملاحظة أن العُرَفاء والإشراقيِّين إنما شيَّدوا فهمهم للنَّشاط التَّخيُّلي سواء تعلَّق بحالة اليقظة أو بحالة النَّوم ، على محورين رئيسَين : الأوَّل أن الخيال ضروري للأنبياء ، والثّاني أن الرُّؤى الصّادقة إنما هي بمثابة مبادئَ للوحي ، وهذا ما سنعرض له بقدرٍ من التَّفصيل .

٤ – الخيال والوَحْي imagination and inspiration

لم يكن الإشراقيُّون والعُرَفاء أوَّلَ من التفت لعَلاقة الوحي بالخيال ، ذلك أن المفكِّرين المسلمين من أتباع أرسطو والأفلاطونيَّة المحدثة قد التفتوا لهذه العَلاقة ، وجعلوا من الخيال شرطًا ضروريًا للوحي ، ومما يدلُّ على ذلك الآراء المنسوبة للفارابي وابن سينا والغزالي . أمّا الفارابي فله في النُّبوَّة رأيٌ مؤسَّس على العقل الفعّال الَّذي تقول به الأفلاطونيَّة المحدثة ، ومعلوم أنها فلسفة امتزجت فيها الرُّوح اليونانيَّة في أدوارها المتأخِّرة بموروثات من اليهوديَّة والمسيحيَّة . ومذهب الفارابي أن خيال النَّبيِّ قادر على الاتِّصال بهذا العقل الفعّال ، والإنسان إذا بلغت قوَّته المتخيِّلة نهاية الكمال قَبلَ في يقظته عن العقل الفعّال الجزئيّات الحاضرة والمستقبلة أو محاكياتها من المحسوسات ، وقَبِلَ محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشَّريفة ورآها ، فيكون له بما قَبِلَه من المعقولات نُبوَّة بالأشياء الإلهية (١١٣) .

وأمّا ابن سينا فمذهبه في هذه العَلاقة شبيهٌ بمذهب الفارابي إذ صدر كلاهما عن نزعة تحاول التَّأليف بين النوس واللوجوس . وقد ذكر ابن سينا في التَّعليقات أن النَّفس إذا طالعت شيئًا من الملكوت فإنها لا محالةَ تكون مجرَّدة غير مستصحبة لقوَّة خياليَّة أو وهميَّة أو غيرهما ، ويفيض عليها العقل

الفعّال ذلك المعنى كليًّا غير مفصَّل ولا منظَّم دفعة واحدة ، ثم يفيض عن النَّفس إلى القوَّة الخياليَّة فتتخيَّله مفصَّلاً منظَّمًا بعبارة مسموعة منظومة (١١٤) .

ولا يختلف مذهب الغزالي في هذه العَلاقة عما ذكره الفارابي وابن سينا ، وقد حلَّل في المشكاة كيفيَّة إبصار الأنبياء الصُّورَ ومشاهدتهم المعاني من ورائها ، والأغلب عنده أن يكون المعنى سابقًا إلى المشاهدة الباطنة ثم يشرق منها على الرُّوح الخيالي ، فينطبع الخيالي بصورة موازنة للمعنى محاكية له . وهذا النَّمط من الوحي في اليقظة يفتقر إلى التَّأويل ، كما أنه في النَّوم يفتقر إلى التَّعبير . وقد مثَّل الغزالي للخيال النَّبويِّ بحديث الرَّسول (عليه الصلاة والسلام) « رأيت عبد الرحمن بن عوف يدخل الجنة حبوًا » ، وفي هذا الحديث يقول إنه رآه في يقظته كما يراه النّائم في نومه ، وإن كان عبد الرحمن نائمًا في بيته بشخصه ، فإن النَّوم إنما أثَّر في أمثال هذه المشاهدات لقهره سلطانَ الحواسِّ عن النّور الباطن الإلهي ، فإن الحواسَّ شاغلة له وجاذبة إيّاه إلى عالم الحسِّ ، وصارفة وجهه عن عالم الغيب والملكوت .

وبعض الأنوار النَّبويَّة قد يَستعلي ويَستولي بحيث لا تستجرُّه الحواسُّ إلى عالمها ولا تشغله ، فيشاهد في اليقظة ما يشاهده غيره في المنام . ولكنه إذا كان في غاية الكمال لم يقتصر إدراكه على محض الصُّورة المبصِرة ، بل عبَر منها إلى السِّرِّ فانكشف له أن الإيمان جاذب إلى العالم الَّذي يعبّر عنه بالجنة ، والغِنى والثَّروة جاذب إلى الحياة الحاضرة وهي العالم الأسفل ، . . . فإن كان جاذب الإيمان أقوى أورثَ عسرًا وبطئًا في مسيره ، فيكون مثاله من عالم الشَّهادة « الحبو » ، فكذلك تتجلَّى له أنوار الأسرار من وراء زجاجات الخيال (١١٥) .

على هذا النَّحو تنتهي الأرسطيَّة المشوبة بالأفلاطونيَّة ، وتنتهي نزعة الغزالي الإشراقيَّة إلى أمور جوهريَّة منها قدرة الأنبياء على الاتصال المباشر بالعقل الفعّال ، مما يُهيِّئ لنفوسهم معرفة الماضي واستشراف المستقبل والمغيّبات ، والتَّأكيد على الصِّلة بين العقل الفعّال والخيال ، واعتبار التَّخيُّل النَّبويِّ قوَّةً تعمل في المجمل بالتَّفصيل ، وتنظِّم المعاني الكليَّة الفائضة عن العقل الفعّال بحيث تُدخِلها في قوالبِ التَّعبير اللُّغوي . ومن هذه الأمور أيضًا قدرةُ الأنبياء على إبصار الصُّور حال اليقظة من وراء زجاجة الخيال - على حدِّ تعبير الغزالي - ولا يقف الأمر بالنَّبيِّ عند هذا الحدِّ ، ذلك أنه يدرك الصُّورة ويدرك في الوقت ذاته سِرَّها ومعناها الرَّمزي .

وقد أكَّدت الرُّوح الإسلاميَّة وروح الحضارة العربيَّة الَّتي تميَّزت بالتَّنبُّؤ ، على أن الرُّؤى الصادقة نشاط تخيُّلي مُرهِص بالوحي . ويتمثَّل أصل هذه العَلاقة فيما نعته ابن عربي بالحكمة النُّوريَّة ، تلك الَّتي تنبسط على حضرة الخيال وهو أول مبادئ الوحي الإلهي في أهل العناية ، فيتَّسع بابها إلى عالم المثال فيطلع صاحبه على ما في الحضرة المثاليَّة من المعنى الَّذي هو الصُّورة الخياليَّة مثاله [١١٦] .

ويقترب من مذهب الإشراقيِّين والعرفاء رأي اسپينوزا Spinoza ، فالأنبياء عنده يدركون وحي الله بواسطة الخيال ، مما يجعلهم قادرين على إدراك كثير من الأمور الَّتي تجاوز حدَّ العقل ، لأن الأفكار الَّتي يمكن تركيبها بواسطة الكلام والأشكال ، أكثر وفرةً من تلك الَّتي تركَّب بواسطة المبادئ والنَّظريّات الَّتي تشيّد عليها بنية المعرفة العقليَّة ، وعلى هذا النَّحو يتيسَّر لنا فهم حقيقة أن الأنبياء يدركون كلَّ شيء في شكل أمثال ومجازات ، ويُلبِسون الحقائق

الرُّوحيَّة أشكالاً مجسَّمة ، وهذا النَّهج هو الطَّريقة المعتادة للخيال (١١٧) .

ولا يخفى أن رأيَ اسپينوزا قريب الشَّبه بمذهب ابن عربي فيما يتعلَّق بأن الخيال يجسِّد المعانيَ والحقائق ، وربما كان لهذا التَّشابه أصلُه في البحوث المقارنة ، ولا يبعد أن يكون اسپينوزا قد تأثَّر بمذهب ابن عربي في الخيال وفي وحدة الوجود . أمّا أن الأنبياء يدركون الأشياء في شكل مجازات وأمثال ، فقريبٌ من قول ابن سينا ، إن المعنى يفيض عن النَّفس إلى القوَّة الخياليَّة فتفصله بعبارة مسموعة ، وهذا كلُّه ينطوي على ملاحظة العَلاقة بين التَّخيُّل والتَّعبير اللُّغوي الَّذي يَلْبَس شكل المجازات والأمثال فيستنزل المعاني ويستحضر المجرَّد في قوالبِ الصُّور .

ولو أن المفكِّرين المسلمين توسَّعوا في إدراك العَلاقة بين التَّخيُّل والتَّعبير اللُّغوي ، وفي إدراك الخيال بوصفه تجسيداً للمعنى وتصويراً للمجرَّد ، إذن لأفضى بهم هذا الإدراك إلى معرفة البنية الرَّمزيَّة الَّتي تقوم على الخيال والصُّور .

والحقُّ أن لنظريَّة الخيال في المذهبين الإشراقي والعرفاني مظهراً إنسانيّا ، ومظهراً آخر يتَّصل بالجانب الثِّيولوجي وبمباحث علم الرُّبوبيَّة . وربما مثَّلت العَلاقة بين الخيال والوحي هذين الجانبين لما تنطوي عليه النُّبوَّة من طبيعة إنسانيَّة متألِّهة تستشرف الأفق المثاليَّ بواسطة الخيال ، وتقف على معاني المُثُل بالتَّأويل أو التَّعبير بعد تزكية النَّفس وتطهير المحلِّ القابل بقطع الشَّواغل المانعة . وعلى هذا النَّحو تبدو الأخلاق في طابَعِها العملي والسُّلوكي شرطًا لكي يؤتيَ الخيال ثمرته و يمارس قدرته على استِكْناه العَلاقة بين الحسِّي

والمثالي ، ومعرفة ما يتقلَّب فيه الوجود من التَّجلِّيات الخياليَّة .

وقد أشار ابن عربي في الفتوحات إلى عَلاقة الوحي بالخيال في مواضعَ متعدِّدة ، وبَدْء الوحي عنده ، إنزالُ المعاني المجرَّدة العقليَّة في القوالب الحسِّيَّة المقيَّدة في حضرة الخيال في نوم كان أو يقظة ، وهو من مدركات الحسِّ في حضرة المحسوس . . . كما أدرك رسول الله ﷺ العلمَ في صورة اللبن ، وكذا أوَّل رؤياه ، . . . فلما بُدِئَ بالرُّؤيا قلنا الرُّؤيا بَدْء الوحي بلا شك ، . . . فإن البَدْء عندنا هو ما يناسب الحسِّي أوَّلاً ، ثم يرتقي إلى الأمور المجرَّدة الخارجة عن الحسِّي ، فلم تكن إلا الرُّؤيا نومًا كان أو يقظة . ويميِّز ابن عربي بين الوحي والإلهام ، فهذا الأخير عنده لا يخلو منه موجودٌ من الملائكة وغير البشر من الجنس الحيواني (١١٨) ويُؤذِن مذهب ابن عربي في الخيال بشكل عام والخيال النَّبويِّ المتعلِّق بالوحي بشكل خاصٍّ ، باستمرار مقولة « العالم الأوسط » أو « الْمُثُل المعلَّقة » ، كما هو الأمر عند الإشراقيِّين وعند المشّائين والمتأثِّرين بالأفلاطونيَّة المحدثة ، يدلُّ على ذلك قولُه في الباب الثّامن والثَّمانين ومائة من الفتوحات « وإنما بَدْء الوحي بالرُّؤيا دون الحسِّي ، لأن المعانيَ المعقولة أقرب إلى الخيال منها إلى الحسِّي ، لأن الحسِّي طرف أدنى والمعنى طرفٌ أعلى وألطف ، والخيال بينهما ، والوحي معنًى ، فإذا أراد المعنى أن ينزل إلى الحسِّي فلا بد أن يَعْبُر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحسِّي ، والخيال من حقيقته أن يصوِّر كلَّ ما حصل عنده في صورة المحسوس ، فإن كان ورود الوحي الإلهي في حال النَّوم سُمِّيَ رؤيا ، وإن كان في حال اليقظة سُمِّيَ تخيُّلاً ، فلهذا بُدِئ الوحي بالخيال ، ثم بعد ذلك انتقل الخيال إلى الملك من خارج ، فكان يتمثَّل له رجلاً أو شخصًا من

الأشخاص المُدرَكة بالحسّ . . . وتارةً ينزل على قلبه ﷺ فتأخذه البُرَحاء وهو المعبَّر عنه بالحال فإن الطَّبع لا يناسبه ، فلذلك يشتدُّ عليه وينحرف له مزاج الشَّخص إلى أن يؤدِّيَ ما أوحِيَ به إليه . »[١١٩]

ومُعْتَمَد ابن عربي في عَلاقة الوحي بالرُّؤيا الَّتي تفتقر إلى التَّعبير ، وفي التَّمثُّل التَّخيُّلي للمَلَك من خارج في هيئة شخص مدرَك بالحسّ ، طائفة من الأحاديث الَّتي غالبًا ما تبدأ بها كتب الصِّحاح كصحيح البخاري وصحيح مسلم ، ومن ذلك ما خرَّج البخاري إذ قال : حدَّثنا عبد الله بن يوسف قال أخبرنا مالك عن هشام بن عُروة عن أبيه عن عائشةَ أمِّ المؤمنين (رضيَ الله عنها) أن الحارث بن هشام رضي الله عنه سأل رسولَ الله ﷺ فقال : يا رسول الله كيف يأتيك الوحي ؟ فقال رسول الله ﷺ : أحيانًا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشدُّه عليَّ ، فيفصم عني وقد وعيت عنه ما قال ، وأحيانًا يتمثَّل لي المَلَك رجلاً فيكلِّمني فأعي ما يقول .

قالت عائشةُ (رضيَ الله عنها) : ولقد رأيته ينزل عليه الوحيُ في اليوم الشَّديد البرد ، فيفصم عنه وإن جبينه ليتفصَّدُ عرقًا .

وقد ساق البخاري حديثًا آخر عن يحيى بن بكير قال : حدَّثنا اللَّيث عن عقيل عن ابن شهاب عن عُروة بن الزُّبير عن عائشةَ أمِّ المؤمنين أنها قالت : أوَّل ما بُدِئ به رسول الله ﷺ من الوحي الرُّؤيا الصَّالحة في النَّوم ، فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصُّبح ، ثم حُبِّب إليه الخلاء ، وكان يخلو بغار حراء فيتحنَّث فيه اللياليَ ذوات العدد قبل أن ينزع إلى أهله .

وفي هذا السِّياق ينبغي التَّنبيه لأمرين : الأوَّل تشبيه الوحي بصلصلة

الجرس ، والثاني إتيان المَلَك في صورة دِحيَة الكَلْبي . أمّا الصَّلصلة فقال فيها أهل الحديث هو الصَّوت المتدارك يسمعه ولا يستثبته عند أول ما يقرع سمعه حتى يتفهَّم ويستثبت فيتلقَّفه حينئذ ويعيه ، وهذا الضَّرب من الوحي شبيه بما يوحى إلى الملائكة على ما رواه أبو هُرَيْرَةَ عن النَّبيِّ ﷺ : إذا قضى الله في السَّماء أمرًا ضَربت الملائكة بأجنحتها خضعانًا لقوله كأنها سلسلة على الحجر (١٢٠) .

وقد ألمَّ الصُّوفيَّة من الحديث بهذا التَّركيب اللُّغويِّ وجعلوه ضمن اصطلاحاتهم . وفي ذلك يقول ابن عربي إن صلصلة الجرس هي إجمال الخطاب بضرب من القهر (١٢١) . ولا شك أن هذا الضَّرب من الوحي أشدُّ من الثّاني الَّذي يقع فيه التَّأنيس لظهور المَلَك في الصُّورة الَّتي هي من جنس الموحى إليه .

ويُدنينا تعريف المصطلح على هذا النَّحو من طبيعة التَّصوُّر العرفاني للخيال ، ومما يَلفت النَّظر فيه دورانُه على فكرتَي « الإجمال » و « القهر » ، أمّا الإجمال فيعني تلقِّي النَّبيِّ لغةَ العلوِّ بشكل مجمَل لا يلبث بفضل الخيال أن يطرأ عليه التَّفصيل . إن المجمل يتميَّز بتداخل ينحلُّ إلى طبيعة تراكميَّة ، وللتشبيه بالصَّلصلة المعدنيَّة أساس نظفر به في ضرب المَثَل تقريبًا للمجرَّد . إنه صوت متضاغط مندمج ولكنه مَرِن تتسع أصداؤه الَّتي يلاحق بعضُها بعضًا فتكتنف السَّماع وتحيط به من جميع جوانبه ، وهذا ما يميِّزه عن الصَّوت الأصم ، فهذا الأخير مُصْمَت مكتوم ، يتلاشى بمجرَّد صدوره ، وهكذا يناسب الخطاب المجمل التَّشبيه بصوت ذي طبيعة متداخلة ، مما يُؤذِن بأن التَّداخل حدٌّ جامع بين الصَّلصلة والإجمال .

وأمّا إتيان الملك في صورة « دِحْيَة » فتخيُّل بصري في مقابل التَّخيُّل السَّمعي الأوَّلِ . وقد جعل ابن عربي إتيان الوحي في الصُّورة البشريَّة المتعيِّنة من باب الخيال المنفصل ، ويعلِّق كوربان على هذا التَّجلِّي الخيالي بأن الصُّورة تتراءى في مَرايا ، فلا هي بموضوعات ، ولا هي بأفكار مجرَّدة ، وإنما هي حقائقُ وسطى .

ويَئول ظهور المَلَك وتجلِّيه في الصُّورة البشرية ، إلى عمليَّة يرفع التَّخيُّل بواسطتها هذا الأنا المتعيَّن إلى مرتبةٍ روحيَّة ، أو يولج الرُّوحي في الشَّكل والصُّورة ، والأمر من بعد خاصٌّ بمن يتخيَّل ، إذ لا بيِّنةَ له إلا هذا التَّخيُّل ذاته ، إنه ليس بمثابة هَلْوَسات سمعيَّة وبصريَّة ، فهذه تَئول إلى وهم ذي طبيعة مَرَضيَّة ، وإنما هو عمليَّة تجلٍّ متقابل :

(رفع الحسّي إلى وصيد الرُّوحي أو إنزال الرُّوحي وإدخاله في القالب الحسِّي) .

على أن مذهب ابن عربي في ربط الوحي بالخيال ، يُؤذِن بأن الإلهام المتنزَّل على قلوب الأصفياء من وادي الوحي ، إلا أن الإلهام الَّذي يأخذ شكل المبشِّرات لا تشريع فيه بخلاف الوحي النَّبويِّ .

وفي تلبُّس الرُّوح بالصُّورة يقول ابن الفارض في التّائيَّة :

وهـا دِحْـيَةٌ وافـى الأمـينَ نَبيَّنا	بصورتِهِ في بَدْء وَحْيِ النُّبوَّةِ
أ جِبْريلُ قل لي كانَ دِحيَة إذْ بدا	لمهدي الهُدى في هيئةٍ بَشَرِيَّةِ
يُرى ملَكًا يوحي إليه وغيره	يُرى رجلاً يُدعى لديه بصحبةِ
ولي مـن أتـمِّ الرُّؤيتَين إشـارةٌ	تَنَزَّهُ عن رَأيِ الحُلولِ عَقيدتي

وعلى هذه الأبيات يعلِّق الكاشاني في « كشف الوجود الغُرّ » بقوله : لم يكن جبريل دِحيَة بسبب ظهوره في هيئته ، كما لم يكن الحقُّ عبدًا بسبب ظهوره بصورته . . . ومزيَّة علم الرَّسول عن علم حاضِريه في تلك الرُّؤية ، أنه رأى حقيقة تلك الصُّورة الظّاهرة وأيقن أنها جبريل لا نفس دِحيَة ، ورآها الآخرون نفس دِحيَة حاضرًا عند الرَّسول ﷺ (١٢٢) .

وقد أورد ابن عربي تحليلاً للوحي من حيث عَلاقته بالتَّخيُّل ، نلحظ فيه امتزاج الاتِّجاه النَّفسي ببقايا من علم وظائف الأعضاء على حدٍّ ما ورثه المسلمون من الطِّبِّ اليوناني القديم ، ويُؤذِن هذا الوضع العرفاني بأننا في سياق ما سمَّيناه من قبل بالنَّزعة السَّيْكوفسيولوجيَّة . وفي تحليل ما كان يعتري النَّبيَّ ﷺ إذا باغته الوحي في شكل صلصلة الجرس ، من عَرَق وغشية وثِقل يطرأ على الأعضاء ، يقول ابن عربي :

« . . . فإذا ورد المَلَك على النَّبيِّ ﷺ بحكم أو بعلم خبري ، وإن كان الكلُّ من قبيل الخير ، ولقي تلك الصُّورة الرُّوح الإنساني ، وتلاقى هذا بالإصغاء وذلك بالإلقاء ، وهما نورانِ ، احتدَّ المزاج واشتعل ، وتقوَّت الحرارة الغريزيَّة المزاجيَّة في النُّورين ، وزادت كمِّيَّتها فتغيَّر وجه الشَّخص لذلك ، وهو المعبَّر عنه بالحال وهو أشدُّ ما يكون ، وتصعد الرُّطوبات البدنيَّة بخارات إلى سطح كرة البدن لاستيلاء الحرارة ، فيكون من ذلك العرق الَّذي يطرأ على أصحاب هذه الأحوال للانضغاط الَّذي يحصل بين الطَّبائع من التقاء الرُّوحَين ، ولقوَّة الهواء الحارّ الخارج من البدن بالرُّطوبات تغمر المسامَّ فلا يتخلَّله الهواء البارد من خارج .

فإذا سري عن النَّبيِّ وعن صاحب الحال ، وانصرف الملَك من النَّبيِّ ، والرَّقيقة الرُّوحانيَّة من الوليِّ ، سكن المزاج وانفشَّت تلك الحرارة وانفتحت المسامُّ ، وقَبِلَ الجسم الهواء البارد من خارج ، فتخلَّل الجسم فيبرد المزاج فيَزيد في كمِّيَّة البرودة وتستولي على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الَّذي يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذه القُشَعْريرَة فيزاد عليه الثياب ليسخن ، ثم بعد ذلك يخبر بما حصل له في تلك البشرى إن كان وليّا ، أو في الوحي إن كان نبيّا . . . ولتلك الحرارة التي توجد عند الإلقاء كان رسول الله ﷺ يقول عند افتتاح كلِّ صلاة وفي أكثر الأحوال : اللَّهمَّ اغسلني بالثَّلج و الماء البارد والبَرَدِ ، فهذه ثلاثة كلُّها بوارد ليقابل بها حرارة الوحي فإنه مُحرق ، ولولا القوَّة الَّتي تحصل للقلب من هذا البرد هلك . »[١٢٣]

إن الوحيَ باعتباره محورَ العَلاقة بين السَّرمدي والزَّماني ، بين الإلهي والإنساني ، يكاد تشترك فيه أديانٌ وثقافات متنوِّعة ، إنه تعبير عن حاجة ملحَّة إلى بطولة إنسانيَّة تجسِّد ما يغزو الإنسان من أشواق وحُبٍّ متزايد للمعرفة ، وكشف النِّقاب عن المجهول بواسطة تنبؤ اصطفائي . إن هذا الَّذي يكرِّس للوحي تَشخُّص حيّ للخصائص الأخلاقيَّة والرُّوحيَّة والعقليَّة ، إنه يتجلَّى في نسيج الوجدان الفردي والجماعي ، ويتغلغل في جوهر الثَّقافة .

وللوحي مفهومانِ عامّ وخاصّ : أمّا العامّ فيشمل الإلهام الَّذي يأخذ طابع الشُّعور الواعي في الإنسان ، في حين يأخذ فيما عداه من مخلوقات راقية طابع الغريزة . وهذا العامّ يدخل تحته ما وصفه كارل جاسپرز K. Jaspers بلغة العُلوِّ المحايث ، فلكل شيء في الطَّبيعة لغته المتَّصِلة بالعُلوِّ ، تلك اللُّغة الَّتي لا تُبدي نفسها إلا في مظاهرَ من الرَّمز والشَّفرة . إنها لغة تحكمها

جدليَّة الفعل والانفعال ، وتنظِّمها عَلاقة الإرسال والاستقبال .

وأمّا الخاصُّ فهو المرتبط بالنَّبيِّ ، ذلك أنه يستشعر جوانيا أن الوجود يتكلَّم إليه من وصيد باطنه ، وينوط به مهمَّة التَّبليغ وأداء اللُّغة المجملة المرموزة بتفصيلها وفقًا لما جرى به العرف اللُّغوي للجماعة من مجاز واستعارة وتشبيه وضرب للأمثال .

إن لعَلاقة الوحي بالخيال مظهرًا يتجلَّى من خارج أحيانًا بضرب من التَّجسُّد في الصُّورة المحسوسة ، وعلى هذا النَّحو تجلَّى لموسى - عليه السلام - في الخضرة المحترقة والنّار الَّتي تجمع رمزيًا بين التَّطهير والإفناء وبثِّ الرُّوح الغريزيَّة في الأحياء ، وتجلَّى لكلمة الله في الحمامة الوديعة المطلقة السَّراح ، وتجلَّى لمحمد ﷺ فيما يشبه صلصلة الجرس حينًا ، وفي شكل إنسانيٍّ حينًا آخر . وكلُّها تجلِّيات خياليَّة للوحي الَّذي يلقي على النَّبيِّ لغةً كلِّيَّةً مجملة هي لغة الوجود الَّذي أخذ في هذه المِلَل طابَعًا ذاتيًا ، ويرغم أنها عالية على الأبجديَّة ، فإن النَّبيَّ يكسبها شكلها الصوتي ، ونسقها الجاريَ على عرف التَّعبير عند الجماعة .

إن هؤلاء المصطفين إذ يُدخِلون هذه اللُّغة في قوالب التَّعبير ، قد يُجْرون ما مقتضاه أن يكون بلسان الوجود على ألسنتهم ، وقد يُجْرون ما حقُّه أن يكون بلسانهم على لسان هذا الوجود ، وأحيانًا يحدث تبادل للأدوار . وإذ تأخذ اللُّغة شكلها ونسقها التَّعبيريَّ ، يحقِّق خيال النَّبيِّ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من إرادة وحريَّة ، يستشعر النَّبيُّ في باطنه أنها تُؤذِن له بأن يتكلَّم باسم الله وباسم الجماعة الإنسانيَّة ، ولا مناصَ بعد ذلك من القول بأن

الوحيَ استشعار للعُلوّ في محايثته .

إن الموحَى به هو عينه الموحَى إليه ، تقول عائشةُ عن النَّبيِّ كان خُلُقُه القرآن ، وهو قول نمّاه العرفاء فأفضى عندهم إلى أن النَّبيَّ كان قرآنًا ، والنَّبيّ ممتدٌّ في نسيج الوجدان الجماعي ، وكذلك القرآن ، وهذا معناه أنه ما زال في وَضْعِ تنزُّل ، وأن العرفاء الأصفياء يستنبطون منه بواسطة الإلهام وزجاجة الخيال ، ما يقعون عليه من لطائفَ وإشارات .

٥ - ملاحظات عامَّة على نظريَّة الخيال في العرفانيَّة الصُّوفيَّة

لا نكاد نجد من الصُّوفيَّة من اهتمَّ بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وآفاقه وتنزُّلاته مثلما اهتمَّ به محيي الدِّين بن عربي . وقد لاحظ كوربان أن ابن عربي جعل لمبدإ الخيال في وظيفته النفس كونيَّة psycho-cosmic ، مظهرَين أحدهما نفسي ، والآخر خاصٌّ بنشأة الكون cosmogenic أو أصل الأسماء الإلهيَّة theogony of the divine names .

وينبغي فيما يتعلَّق بهذا المظهر أن نأخذ في الحسبان أن فكرة الأصل الأول والنُّشوء ، لا عَلاقة لها بالخلق من العدم : creato exnihilo ولا تمتُّ بأدنى صلة لنظريَّة الفيض والصُّدور ، تلك الَّتي تقول بها الأفلاطونيَّة المحدثة ، وإنما ينبغي في هذا السِّياق أن نفكِّر في عمليَّة إشراقيَّة متزايدة ، ترفع الإمكانات الأبديَّة الكامِنة في الأصل الوجودي الأقدس بشكل متدرِّج صوب وضعٍ من التَّألُّق والظُّهور .

إن المظهرَين كليهما غير منفصلين وغير متماثلين ، وسواء علينا أ نظرنا في الخيال من حيث وظيفته الكونيَّة ، أم اعتبرناه فعّاليَّة إنسانية ، فإن ما يبقى من

وراء هذا كلِّه عند ابن عربي خصِّيصةٌ جوهريَّة تميِّز وظيفة الخيال بوصفه برزخًا و وسطًا بين وضعين : mediatrix .

وكما أن النَّفس الرَّحماني الوجودي الأنزه وسيطٌ بين الماهيَّة الإلهيَّة الغيبيَّة divine essentia abscondita وبين العالم بوصفه تجلِّيًا للأشكال المتكثِّرة ، فكذلك الخيال وسيط بين عالم الحقائق الرُّوحية الخالصة و بين العالم الحسّي [١٢٤] .

ويتعلَّق الخيال بأصول الأسماء الإلهيَّة theogonic imagination وذلك عندما يجعل من يتخيَّل ، النَّفس الرَّحماني الخالق ، وتجلِّيات الإله المخلوق في المعتقدات ، موضوعًا لتأمُّله : God created in faiths . ويأخذ الخيال الطَّابع الكونيَّ عندما يتَّجه إلى معرفة العالم بوصفه تجلِّيًا theophany وعندما يموضع العالم الأوسط الَّذي تدركه قوَّتنا الخَياليّة [١٢٥] .

ومن الجدير بالذِّكر أن كوربان التفت في ضوء مذهب ابن عربي إلى ثلاث مقولات تحكمها قدرةُ الإنسان على التَّخيُّل ، وتَئول هذه المقولات إلى النَّفس الرَّحماني وأصول الأسماء الإلهية وفكرة الإله المخلوق في المعتقدات .

والحقُّ أن جانبًا غير قليل من نظريَّة الخيال عند ابن عربي يبدو منصبغًا بأفكار وتصوُّرات ثيولوجيَّة تتَّسق مع مقدِّمات نزعته العرفانيَّة ، والنَّقص الأساسي في نظريته يتمثَّل في إهمال التَّعرُّف على الإبداع التَّخيُّلي في مجال الفن . صحيح أن العرفانيَّة الصُّوفيَّة أعْلَت من الوظيفة الإبداعيَّة الَّتي ينطوي عليها الخيال ، ولكنها في تأكيد هذه الوظيفة راغت إلى مستوى التَّجربة الصُّوفيَّة وماترتبط به من شهود وتجلٍّ خيالي فيما وسموه بالخلق الجديد .

وقد عالج ابن عربي هذه المقولات في فصوص الحكم ، ونصُّ عبارته أن الله (تعالى) وصف نفسه بالنَّفس وهو من التنفيس ، . . . فأوَّل ما نفس عن الرُّبوبيَّة بنفسه المنسوب إلى الرَّحمن بإيجاده العالمَ الذي تطلبه الرُّبوبيَّة بحقيقتها وجميع الأسماء الإلهية ، . . . والحقُّ كما ثبت في الصَّحيح يتحوَّل في الصُّور عند التَّجلِّي ، . . . وإذا كان الحقُّ يتنوَّع تجلِّيه في الصُّور ، فبالضَّرورة يتَّسع القلب و يضيق بحسب الصُّورة الَّتي يقع فيها التَّجلِّي الإلهي . . . والحقُّ الَّذي في المعتقد هو الَّذي وسع القلب صورته ، وهو الَّذي يتجلَّى له فيعرفه ، فلا ترى العين إلا الحقَّ الاعتقادي ، ولا خفاء في تنوُّع الاعتقادات ، فمن قيَّده أنكره في غير ما قيَّده به ، وأقرَّ به فيما قيَّده به إذا تجلَّى له ، ومن أطلقه عن التقييد لم يُنكِره ، وأقرَّ له في كلِّ صورة يتحوَّل فيها . . . إلى ما لا يتناهى ، فإن صور التَّجلِّي ما لها نهاية يقف عندها [(١٢٦)] .

على هذا النَّحو يبدو التَّجلِّي فكرةً موجّهة لتصوُّرات ابن عربي عن الخيال ، وأساسًا للعَلاقة بين الخيال ومقولةِ الإله المخلوق في المعتقدات ، إذ لا يخلقه في المعتقد إلا التَّخيُّل في سياق التَّقيُّد بالصُّورة ، أمّا الخيال المطلق فيتقلَّب مع التَّجلِّيات مما يحقِّق له شهود الله في الصُّور كلِّها لا في صورة دون أخرى . وقد استدلَّ الصُّوفيَّة على التَّجلِّي الخيالي لله بِنُقول ، منها تمثُّل الجنَّة للنَّبيِّ ﷺ في عُرْض الحائط ، وتمثُّل جبريل لمريمَ في صورة البشر . ومن جملة ما استدلُّوا به قوله عليه السلام في الحديث « أن تعبد الله كأنك تراه » وهو مَقام الإحسان ، وقوله إن الله في قبلة الْمُصلِّي ، وعلى هذا القول يعلِّق الكاشاني في شرحه بقوله فإذ قَوِيَ الاستحضار الخيالي وغلب الحال ، صار الشُّهود الخيالي مشهودًا بالبصيرة .

وقد نَعَت ابن عربي النَّفس الرَّحماني المعبَّر عنه بالعماء بأنه هو الخَيال المحقَّق والمطلق ، وهو أوَّل ظرف قَبل كينونة الحقّ ، ففتح الله في ذلك العماء صور كلّ ما سواه من العالم ، وذلك العماء هو الخَيال المحقَّق ، لقبوله صورَ الكائنات كلِّها ، وتصويره ما ليس بكائن لاتِّساعه ، فهو عين العماء لا غيره ، وفيه ظهرت جميع الموجودات ، وهو المعبَّر عنه بظاهر الحقّ ، وقد قرَّر الشَّرع في أماكن ما ضبطه الخَيال المتصل من كينونة الحقّ في قِبلة المصلِّي ، فقبلة الخَيال المتصل وهو من بعض وجوه الخَيال المطلق الذي هو الحضرة الجامعة والْمَرْتَبة الشّاملة ، فجميع الموجودات ظَهَرَ في العماء إلا العماءَ فظهورُه بالنَّفس خاصَّة (١٢٧) .

ومما يظاهر أن العماء هو النَّفس الرَّحماني قولُ ابن عربي : انظره في الأصل حيث قال في العماء ، فشبّه ، و التشبيه تخيُّل ، و العماء هو جوهر العالم كلّه ، فالعالم ما ظهر إلا في خيال ، فهو هو وما هو هو ، ومما يؤيِّد ما ذكرناه، وما رَمَيْتَ إذ رَمَيْتَ فنفى عينَ ما أثبت . . . كما نفخ عيسى في صورة الطَّير فكان طيرًا ، فظهر في نفخ عيسى النَّفخُ الإلهيُّ و هو قوله « ونفختُ فيه مِن رُوحي » والنَّفخ نفس ، والعماء عين ذلك النفس (١٢٨) .

وعلى هذا النُّصوص يعلِّق كوربان بأننا نواجه في نزعة الاستسرار في المسيحيَّة وفي الإسلام فكرةَ أن الله يحوز قوَّة الخيال ، وأنه يخلق العالم بقوة تخيُّله ويستلُّه من ذاته ومن فعاليّاته الأبديَّة وإمكانات وجوده الخاصّ . إننا نلاحظ بشكل عامّ أن درجة الحقيقة المعزوَّة للخيال المبدع الخالق ، تنسجم مع ملاحظة الخَلق بوصفه مُنْبَتَّ الصِّلة بالمذهب الثِّيولوجي الرَّسمي ، باعتباره

مذهبًا في الخلق من العدم ، صار جزءًا صميمًا من عاداتنا الَّتي تنظر بموجبها في هذا الخَلق باعتباره الفكرةَ الحقيقيَّة الوحيدة . ويتساءل كوريان عن العَلاقة الضَّروريَّة المتبادلة بين فكرة الخلق من العدم ، وبين تحلُّل الجانب الأنطولوجي في الخيال المبدع .

وأيّا ما كان الأمرُ ، فإن الفكرة الأوَّليَّة في تصوُّف ابن عربي الثِّيوصوفي وفي كلِّ النَّزعات الثِّيوصوفيَّة ، تئول إلى اعتبار الخلق تجلِّيًا ، بحيث يبدو الخلق فعلاً نابعًا من القوَّة التخيُّليَّة المقدَّسة .

ولكن كيف يعزى الخيال لله وحدُّ الخيال أنه قوَّة مفتقِرة للمحسوسات ، وأنه وسطٌ بين العيان والتَّصوُّر الذِّهني ؟ إن الخيال في هذا السِّياق مَعْزُوٌّ لكينونة من الكينونات ، إذ للألوهيَّة على حدٍّ تعبير ابن عربي الَّذي يأخذ فيه بفكرة مستويات التَّجلِّي ، خمس كينونات : كينونة في العماء وكينونة في العرش وكينونة في السَّماء وكينونة في الأرض وكينونة عامَّة ، والأولى منها هي أول ظرف قبل التَّجلِّي الإلهي [١٢٩] .

إن العماء والنَّفس والهباء والهيولى كلّها مترادفاتٌ تعدل في العرفانيَّة الخيال الكلِّيَّ المطلق ، وعلى هذا النَّحو يساوي قول ابن عربي إن الله فتح في العماء صورَ الأشياء ، قولَهُ إن الخيال المطلق الأقدس وسع صور الأشياء . والحقُّ أن ابن عربي يذهب إلى خلق الأشياء عن عدم لا من عدم ، مما يعني أنها أعيانٌ ثابتة في العلم الإلهيِّ ، وصور في العماء والهيولى بوصفها النَّفَس الرَّحماني الخالق .

وتنتهي عرفانيَّة ابن عربي إلى التَّمييز بين خيال مقيَّد وآخر مطلق ، وبعبارة أخرى بين خيال متَّصل وآخر منفصل . والخيال المنفصل أو المطلق عنده أصل للمتَّصل المقيَّد ، وهذا الخيال المنفصل في إطلاقه ليس سوى العماء . ويقوم تمييز ابن عربي بينهما على أساس أن المتَّصل يكون صورًا لا تدوم لأنها تذهب بِذَهاب الشَّيء المتخيَّل ، أمّا المنفصل بوصفه الأصل ، فهو حضرةٌ ذاتيَّة قابلة دائمًا للمعاني والأرواح فتجسِّدها بخاصيَّتها .

والخيال المتَّصل ذاته نوعانِ ، ذلك أن من المتَّصل ما هو عَفْوي لا دخل للإرادة فيه كَصُور الرُّؤى والأحلام ، ومنه ما يوجد عن قصد وإرادة ، وهو ما يُمْسِكه الإنسان في نفسه من مثل ما أحسَّ به ، أو ما صورته القوَّة المصوّرة إنشاءً لصورة لم يدركها الحسُّ من حيث مجموعها ، لكن آحاد المجموع لا بدَّ أن يكون محسوسًا ، وكأن ابن عربي يفسِّر بهذه العبارة تلك الصُّور الَّتي يخلقها الخيال بحيث لا يقابلها شيء في الواقع المحسوس ، لأنها صور تندمج فيها جزئيّات من أجناسٍ وعناصرَ شتّى يدركها الحسُّ جنسًا جنسًا وعنصرًا عنصرًا ؛ ومن هذا الوصيد ما يبدعه الشُّعراء والنَّحّاتون والرَّسّامون من خيل مجنَّحة وآساد تحمل وجوهًا آدميَّة التَّركيب .

وعند ابن عربي أن المنفصل قد يندرج في المتَّصل ، ومن أمثلة هذا الامتداد والاندراج ، تصوُّر الملَك في صورة البشر ، ومنه التَّجلّي الإلهي في صور المعتقدات ، وهو مما خرَّج مسلم في الصَّحيح من حديث أبي سعيد الخدْرِيّ ، وفيه حتى إذا لم يبقَ إلا من كان يعبد الله من برٍّ وفاجر ، فيأتيهم ربُّ العالمين في أدنى صورة من الَّتي رأوه فيها فيقول أنا ربُّكم . . . فأنكر في صورة وأقرَّ به في صورة ، و العين واحدة و الصُّور مختلفة ، فهذا اختلاف الصُّور في

العماء ، فالصُّورة بما هي صور هي المتخيّلات ، و العماء الظّاهرة فيه هو الخيال [١٣٠] .

ويعلِّق كوربان على مذهب ابن عربي في الخيال المتَّصل والخيال المنفصل inseparable and dissociable imagination بقوله : ينبغي أن نميِّز في الخيال المتَّصل بين خيالات تأمَّلناها سلفًا أو استدعيناها بعمليَّة عقليَّة واعية ، وخيالات تقدِّم نفسها بشكل عَفْوي كالأحلام ، وتتمثَّل الخصيصة المميّزة لهذا الخيال في عدم انفكاكه عن الموضوع المتخيَّل ، أمّا الخيال المنفصل عن موضوعه فله حقيقةٌ مستقلَّة باقية في العالم البرزخي الأوسط . . . وهذا الخيال بوصفه برّانيّا بالنِّسبة للموضوع المتخيَّل ، يمكن أن يراه الآخرون ماثِلاً في العالم الخارجي بشرط أن يكون الآخر من أصحاب الممارسة الصُّوفية .

إن هذه الصُّور المنفصلة تبقى بالنِّسبة للصُّوفيَّة ماثِلةً في عالم عيني ، وبهذا المعنى يبدو الخيال حضورًا له منزلة ماهويَّة (حضرة ذاتية) Hadrat Dhatiya قادِرة على استقبال الأفكار و المعاني والأرواح ، ملبسةً إيّاها الظُّهورَ الجسديَّ [١٣١] . ومن الجدير بالملاحظة أن بين الْمُثُل المعلَّقة عند السُّهْرَوَرْدِي الحلبي وبين الخيال المنفصل والمتَّصل عند ابن عربي ، أوجُهًا من التَّشابه والاختلاف . أمّا الاتِّفاق بينهما فجليٌّ في أن الخيال المتَّصل والْمُثُل المعلَّقة يحتلانِ مركزًا وسطًا بين المحسوس والمعقول ، وليس الخيال المنفصل على هذا الحدِّ لأنه حضرة ذاتيَّة خارجيَّة قائمة بنفسها .

وممّا يتَّفقان فيه القول بتجلِّي الخيال المنفصل والْمُثُل المعلَّقة في مظاهرَ متنوِّعة ، وأنهما يمدّان النَّفس المتهيِّئة بالاستعداد والقبول ، بالقدرة على أن

تنطبع فيها جملة من أنوار الخيال . والحقُّ أن الإشراقيّين قد ميَّزوا في سياق المفارق وغير المفارق بين نمطين من المثل ، وهو تمييز ينحلُّ إلى مذهب أفلاطون في المثل ، ومعلوم أنه تردَّد في مذهبه بين اعتبارها مفارقةً أو غير مفارقة ، وهي مسألة خلاف بين الشُّراح والمعلِّقين .

إن هذا الاختلاف عندَ الإشراقيّين له ما يماثله في ثيوصوفيَّة ابن عربي ، ذلك أن الخيال المنفصل يؤذن بضربٍ من المفارقة ، إلا أنه ليس مفارقا بشكل مطلق ، لأنه قد ينبسط ويمتدُّ ويولج نفسه في الخيال المتَّصل . ويتمثَّل وجه الاختلاف في أن ابن عربي نمَّى فكرة الخيال المنفصل بحيث ربطها أنطولوجيّا بإشكاليَّة الخلق الجديد المتقلِّب في الهيئات والصُّور وبفكرة الحقِّ المخلوق به ، والإله المعبود في المعتقدات . ثم إنه أسَّس هذه التَّصوُّرات على التَّخيُّل المنفصل باعتباره العماء والكينونة الأولى للوجود الخالق ، مما يجعل من مذهبه في الخيال رؤيةً أكثر رحابةً وعمقًا ، وموقفًا ثيوصوفيّا معارضًا للمذاهب الرَّسميَّة في الفكر الإسلامي ، وهي معارضة ناشِئَةٌ عن الرَّغبة في الاحتفاظ للخيال بطابَعٍ أنطولوجي لا يتطرَّق إليه التَّحلُّل والشُّحوب .

وأمّا خاصِّيَّة التَّجسُّد الخيالي فمحكومةٌ عند ابن عربي باستبطان فيلولوجي عرفاني يتمثَّل في التَّمييز بين الجسد والجسم ، وفي التَّحليل النَّفساني الدَّقيق لما بينهما من فروق برغم ما قد يبدو بينهما من ترادف . وقد التفت عبد الكريم الجيلي لهذه الفروق في الشَّرح الَّذي قيَّده على باب من أبواب الفتوحات .

وفي هذا السِّياق ذكر ابن عربي في الباب التّاسع والخمسين وخمسمائة أن من بين أسرار الخيال ، سرَّ ظهور الأجساد بالطَّريق المعتاد ، وأورد في ذلك

قوله :

تَجسُّدُ الرُّوحِ للأبصار تَخْيِيلُ فلا تَقفْ فيه إن الأمرَ تَضليلُ
قامَ الدَّليلُ به عندي مُشاهدةً لَمّا تَنزَّلَ روحُ الوحي جِبريلُ

ونصُّ عبارته أن البرزخ ما قابل الطَّرفين بذاته ، وأبدى لذي عينين من عجائبِ آياته ، ما يدلُّ على قوَّته ، ويستدلُّ به على كرمه وفتوَّته ، فهو القلب الحول ، والَّذي في كلِّ صورة يتحوَّل عوَّلت عليه الأكابر ، حين جهلته الأصاغر ، فله الْمَضاءُ في الحكم ، وله القَدَم الرّاسخة في الكيف والكمِّ، سريع الاستحالة ، يعرف العارفون حاله ، بيده مقاليدُ الأمور ، وإليه مسانيدُ الغرور ، له النَّسبُ الإلهيُّ الشَّريف ، والْمَنصِب الكياني الْمُنيف ، تلطف في كثافته ، وتكثف في لطافته، يجرحه العقل ببرهانه، ويعدله الشَّرع بقوَّة سلطانه ، و يحكم في كلِّ موجود ، و يدلُّ على صحَّة حكمه بما يعطيه الشُّهود ، يعترف به الجاهل بقدره ، و العالم ، و لا يقدر على ردِّ حكمه حاكم (١٣٢) .

ويقول عبد الكريم الجيلي صاحب الإنسان الكامل في رسالة له مخطوطة معقِّبًا وشارحًا لهذه العبارات : « . . . إن الصُّوفيَّة فرَّقوا بين الجسم والجسد فقالوا إن الجسم هو كلُّ صورة مرئيَّة قابلة للأبعاد الثَّلاثة حالةَ كونها كثيفةَ الأصل طَبْعًا ، وقالوا إن الجسد هو عبارة عن كلِّ صورة يتشكَّل بها روح من الصُّور الجسمانيَّة ، وإذ قد عَرَفْتَ ذلك فاعلمْ أن قول الشَّيخ رضي الله عنه ، سرّ ظهور الأجساد بالطَّريق المعتاد ، ليعلمَ أن المراد بذلك تصوُّرات الأرواح الجزئيَّة ، كما يجري للشَّخص في حال تفكُّره من تصوُّر روحه الجذبيَّة بالصُّورة الخياليَّة

المشهودة له غيبًا ، أو كما يجري للنّائم من تصوُّر روحه بالصُّورة المرئيَّة له في النُّور ، المشهودة له حسّا وشهادة .

. . . وأمّا قولُه البرزخ ما قابل الطَّرفين بذاته فإعلامٌ بأن عالم الخيال برزخ لأنه قابل طرفَي الجسم والرُّوح الإنسانيَّة بذاته ، وعالم المثال أيضًا برزخ لأنه قابل طرفَي المعنى والصُّورة بذاته ، والعالم الَّذي تصير إليه الأرواح بعد فراقها للأجسام أيضًا برزخ لأنه قابل طرفَي الدُّنيا والآخِرة بذاته . . . فالخيال بين أحكام الجسم وأحكام الرُّوح ، والمثال بين أحكام الصُّورة والمعنى .

وتكلَّم الجيلي في شرحه على ما ينسبه العرفاء للخيال من قدرة التكوين والإيجاد ، وذلك إذ يقول ، أراد الشَّيخ بقوله إن له النَّسبَ الإلهيَّ الشَّريف ، تكوين الأشياء بالقدرة ، أ لا تراك تكوِّن كلَّ ما أردته في خيالك على حسب ما شئت ، وإن كنت متمكِّنًا كان لك ذلك في عالم المثال ، وفي العالم الَّذي تصير الأرواح إليه بعد الانتقال من دار الفناء ، . . . فللبرزخ تلك الصِّفة الإلهيَّة القادريَّة ، . . . فهو خلق له وصف الحقِّ ، يظهر بحكم كلٍّ من عالمي اللَّطافة و الكثافة في صورة واحدة ، . . . ويحكم الخيال في كلِّ موجود . »[١٣٢]

ويتَّفق شرح الجيلي وتحليله للقدرة المعزوَّة للخيال مع ما أورد في الإنسان الكامل ، وذلك في إشارته إلى أن من تجلِّي القدرة تصرُّفاتِ أهل الهِمَم ، ومنه عالم الخيال وما يتصور فيه من غرائبِ وعجائبِ المخترعات ، ومن هذا التَّجلِّي يتلون لأهل الجنَّة ما يشاءون ، ومنه عجائب السِّمسمة الباقية من طينة آدم ، ومنه أيضًا الخوارق . إن هذا التَّمييز الثّيوصوفي بين الجسم والجسد

ليدلُّ على اتِّجاه سيمانطيقي مبكِّر . و ربما قيل إن دلالة الجسم و الجسد واحدة ، ولكن وحدة الدّلالة هنا ذات أساس مُعْجَمي تتجاوزه العرفانيَّة صوب دلالات أخَر تدور على استبطان التَّنزيل من ناحية ، وعلى الإهابة بالمصطلح الصُّوفي من ناحيةٍ أخرى .

أمّا التَّنزيل فمعتمَد الصُّوفيَّة فيه على آيات ورد منها في شأن الجسم قول القرآن :

﴿ قالَ إنَّ الله اصْطفاهُ عَليكُمْ وزادَهُ بَسْطَةً في العِلْم والجِسْم ﴾ (البقرة ٢٤٧) ، وقوله : ﴿ وإذا رأيتَهُمْ تُعجِبُك أجسامُهُم ﴾ (المنافقون ٤) .

و ورد منها في شأن الجسد قوله : ﴿ واتَّخذ قومُ موسى مِن بَعدِه مِن حُلِيِّهِم عِجلاً جَسداً ﴾ (الأعراف ١٤٨) ، وقوله : ﴿ وما جَعلْناهُم جسداً لا يَأكلونَ الطَّعامَ وما كانوا خالدِينَ ﴾ (الأنبياء ٨) ، وقوله : ﴿ ولَقدْ فَتنّا سُليمانَ وألقَيْنا على كرسِيِّهِ جسداً ثمَّ أنابَ ﴾ (ص ٣٤) .

وأمّا المصطلح فقد أورد ابن عربي في تعريف الجسد أنه كلُّ رُوح ظهر في جسم ناري أو نوري ، وزاد في الفتوحات أنه كلُّ رُوح أو معنًى ظهر في صورة جسم نوري أو عنصري حتى يشهده السَّوي [١٣٤] .

و واضح أن المصطلح العرفاني متَّفِق مع نسق الآيات في التَّعرف على الوضع الدّلالي . وليس الحدُّ التعريفي للجسم في العرفانيَّة بمَعزِل عن الحدِّ المنطقي ، فقد ذكر الجيلي في ذلك أن الجسم عنصريٌّ كثيف قابل للأبعاد الثَّلاثة ، وهو تعريف قائم على تصوُّر الامتداد في المكان .

أمّا الدّلالة الثّيوصوفيَّة للجسد فمرتبطة بالنَّظريَّة العرفانيَّة في الخيال ، إنها

دلالة موجَّهة بما نعته الصُّوفيَّة بالتَّشكُّل الخيالي أو المثالي في الصُّورة ، مما يعني أن الجسديَّة تنطوي بديًا على مفهوم خاصّ بالمعاني الَّتي يدخلها الخيال في قوالبِ الصُّور .

وليست هذه المقولة بمَعزِل عن الوصف الثيوصوفي للخيال بأنه نسيج يضمُّ التَّقابل بين اللَّطافة والكثافة ، من حيث تَئول اللَّطافة إلى المعاني الخالصة وتنحلُّ الكثافة إلى المحسوس في غِلظه وخشونته وكثرة قشوره . ومن الخواصِّ المميّزة للخيال التجسيدُ وإيلاج المعاني في الصُّور ، وهذا يعني أن في الخيال قدرةً على الإدماج ومزج المعاني بالمحسّات . إنه بهذه الكيفيَّة تأسيس لوحدة العيان والتَّصوُّر ، وحركة صاعدة هابطة ، بين عروج إلى المعنى وتدلٍّ إلى المحسوس ، وتلطيف للكثيف وتكثيف لِلَّطيف ، والخيال في هذا كلِّه تُوجِّهه جدليَّةٌ عرفانيَّة قائمة على مفهوم التَّجسُّد .

ومن الجدير بالاعتبار عند ابن عربي وعند الجيلي وصف التَّخيُّل بالقدرة على الخلق والإيجاد ، مما يجعل للإنسان نصيبًا من التألُّه يشارك به القوَّة الوجوديَّة في خالقيَّتها وإن اختلف معنى الخلق باعتباره النِّسبة . إن هذه القدرة التَّخيُّليَّة على الإيجاد لإيذان بأن النَّزعة الثّيوصوفيَّة قد تجاوزت بشكل واسع آراء المتكلِّمين والمتفلسفة على مذاهب الأقدمين ، ومما يؤسَف له أن تراثنا البلاغي والنَّقدي لم يلتفت إلى هذه الملاحظة العميقة ، وأن العُرَفاء لم يربطوا بينها وبين النَّظر في الشِّعر ، وإنما اكتفوا بتحليل هذه الخاصِّيَّة نظريًا في سياق التَّجربة الصُّوفيَّة وما تضمُّ من نشاط نفسي عالٍ ، يُبدي نفسه في مظاهرَ متنوِّعةٍ من الخلق والتَّجلِّي والشُّهود .

إن إبداعيَّة الخيال وقدرته على التَّكوين والإيجاد واضحة في قول الجيلي. إن الخيال خلق له وصف الحقّ ، فالإنسان بواسطته يكوّن كلّ ما أراد وفق مشيئته ، مما يؤذن بأن الخيال أقصى تحقُّق فعلي للإرادة والحرِّيَّة الإنسانيَّة التي لا تحدُّها حدود .

ويعلِّق الدكتور عبد الرحمن بدوي على هذه الخصائص فيقول : « إن الإنسان إذا بلغ المرتبة الَّتي يخرق فيها العوائد أي القوانين الطَّبيعيَّة ، فإنه يخلق ما يشاء لأنه سيكون في هذه الحالة واضع القوانين ومُبدِعَها . وسوف تبدو لنا هذه الأقوال في ضوء جديد إذا ما عرفنا أنها الْمُناظِر الرُّوحاني للأنظار الصَّنعويَّة والعلميَّة ولاكتناه أسرار الطَّبيعة .

ويكمن السِّرُّ في مُناظَرة النّاحية الرُّوحانيَّة بالنّاحية العلميَّة في ميل الرُّوح العربيَّة إلى الخوارق والمعجزات ، فهذه الرُّوح لا تتصوَّر العمل العلمي إلا مشفوعًا وممهّدًا له بالنَّظريَّة الرُّوحانيَّة ، ومما يؤكِّد هذا التَّصوُّر اتِّخاذُ الرُّوح العربيَّة الكهفَ رمزها الأوَّليّ ، و هو رمز دلالته أن العلم لايُفهَم إلا خارجًا من كهف مستور ، و هكذا تعدُّ النَّظريَّة الصُّوفيَّة في قدرة الصَّفوة من العرفاء على خرق العادات والإبداع للحوادث والظَّواهر ، تبريرًا روحانيّا للأعمال الصَّنعويَّة والنَّظرات العلميَّة الَّتي تستخرج سرائر الخليقة وعلل الطَّبيعة . »(١٣٥)

لقد ألحقَ الصُّوفيَّة بمبدعات الخيال خرق العادات وعلم السِّحر وعلم الفراديس وتجلِّيات سوق الجنَّة ، وتُفضي العَلاقة بين الخيال والإبداع إلى الكشف عن الوشيجة العرفانيَّة بين الخيال والتَّجلِّي الَّذي عالجه العرفاء في

سياق ثيولوجي خالص يتمثَّل في التَّجلِّي الإلهيِّ أو التَّجلِّي الملائكي ، ومذهبهم في ذلك أن العُلوَّ لا يتجلَّى على نحو واحد متكرِّر ، وإنما يتنوَّع تجلِّيه بتنوُّع الصُّور وعلى هيئة استعداد المتجلى له لتفاوت الاستعدادات شدَّةً وضعفًا .

ولقد ربط الصُّوفيَّة بين التَّجلِّي وعلم الْمَرايا في إطار الخيال المبدع ، فالمتجلِّي والمتجلى له في وضع الْمَرايا المتقابلة الَّتي ينعكس بعضها على بعض ، وفي سياق التَّضايف بين التَّجلِّي الصُّوري والخيال ، ذكر العُرَفاء ما نعتوه بالعلم الَّذي يدرك به التَّجلِّي الإلهيُّ في الصُّورة المخصوصة ، وما أراد الله بتلك الصُّورة ، و ميَّزوا بين الوهم و الهمَّة في عَلاقة كليهما بالقوَّة المتخيّلة ، وأساس التَّمييز عندهم فكرة المدارج والمستويات الَّتي تتفاوت بتفاوُت العامّ والخاصّ ، فبالوهم يخلق كلُّ إنسان في قوَّة خياله ما لا وجود له إلا فيها وهذا هو الأمر العامّ ، أمّا العارف فيخلق بالهمَّة ما يكون له وجود من خارج ، ولا تزال الهمَّة تحفظه ، ومتى طرأ على العارف غفلة عن حفظ ما خلق ، عدم ذلك المخلوق .

وللخيال عَلاقة وثيقة بالتَّجلِّي الإلهيِّ في صور الأعيان ، وينحلُّ الطّابع الخيالي للتَّجلِّي إلى ضربين ، فمنه تجلٍّ خيالي على صورة المعتقَد ، ومنه على صورة المحسوس . لقد تشدَّد الصُّوفيَّة في التَّأكيد على أن التَّجلِّي الخيالي إذا اشتدَّ ظهوره شوهِد بالعين الشَّحميَّة محسوسًا ، لكنه على الحقيقة عين البصيرة هي الْمُشاهِد ، فكان البصر محلَّ البصيرة .

ولا بدَّ لمن يُشاهِد هذه الأشكال أن يفرِّق بين الإدراكين ، إذ متى ثبتت

الصُّورة ولم يطرأ عليها اختلاف ولم يعرض لها تحوُّل وتغيُّر ، فذلك إدراك حسِّي ، أمّا إذا تنوَّعت تكوينات الصُّورة فذلك إدراك بعين الخيال .

ومما يدخل في البناء الدّيالكتيكي للخيال وما يخترعه من تجلِّيات صوريَّة ، أنه على حدٍّ وصف ابن عربي يتَّسم بالسَّعة والضِّيق معًا ، أمّا سَعتُه فلأن له سلطانًا في ضبط وتصوُّر ما لا يعيه الفهم ولا يتصوَّره كالعدم والمحال. وأمّا ضيقُه فلافتقارِهِ إلى الصُّورة و إلى الحسِّي لأنه إنما يتلقَّى من المعطى الحسِّي ، فهو لا يقبل أمرًا حسِّيًا كان أو معنويّا ، ولا يضبط نسبة أو إضافة إلا إذا تلبَّست هذه الأمور بالصُّور .

ومما يدل على ارتباط الخيال بالمباحث الكلاميَّة عند العرفاء ، ما ذهبوا إليه من أن الله لا يتجلَّى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التَّشبيه ، إلا أن طائفة تشهد الصُّورة على النَّحو التَّشبيهي الخالص ، وطائفة أخرى تشهد التَّنزيه في التَّشبيه .

لقد كشف مذهب الصوفيَّة في التَّجلِّي الصُّوري والإبداع الخيالي عن تصوُّرات أساسيَّة منها لا نهائيَّة الصُّور ، وأن الله لا يتجلَّى بصورة واحدة مرَّتين ، وأن كلَّ تجلٍّ يعطي خلقًا جديدًا ويذهب بخلق ، وأن المتجلِّي يتقلَّب في الصُّور بتقلُّب الأشكال ، وهذا هو تحوُّل الحقِّ في الصُّور عند التَّجلِّي . وهكذا ينشط الخيال الإبداعي متَّجهًا في فعاليَّته إلى الإدماج والتَّوحيد بين العُلوِّ المتجلِّي والصُّورة الَّتي تجلَّى فيها ، ويضع اللامرئي والمرئي ، والرُّوحي والمادِّي في تجانس وانسجام .

إن مذهب الصُّوفيَّة في التَّجلِّي والخيال يُفضي إلى أن المشاهَدة تَمثُّل ذاتي

خالص من تمثُّلات الشُّعور ، ينصهر فيه المظهر الخارجي المحسوس والتَّشخُّص الَّذي يعانيه الخيال بوصفه تجلِّيًا للعُلوِّ في الصُّورة المشهودة ، من حيث هي وسيط يتجلَّى الله من خلاله للإنسان .

وسواء في هذه الحالة أن نقول إن الرُّوحي تجسَّد في الصُّورة الحسيَّة أو إن الصُّورة تجلَّت بوصفها العلوَّ حاضرًا في مظهر من المظاهر . لقد لاحظ كوربان أن المشاهَدة الخياليَّة تحقِّق نوعًا من التَّكثيف والتَّركيز الَّذي قد يكفُّه الحضور المادِّي للمحسوس . وليس مِن شاهِدٍ على هذه الرُّؤى إلا الوجدُ والحَدْس والعاطفة الدِّينيَّة الَّتي تولِّدها الرَّغبة المخلصة في معاينة العلوِّ لا في إطلاقه ولا تعيُّنِه وإنما في محايثته وتجلِّيه في الصُّور والأشكال (١٣٦) .

إن الإدراك الحسِّي ضرورة تفرضها طبيعة الخيال ، وهذا ما أَلَحَّت عليه المذاهب النَّفسيَّة والفلسفيَّة في تراث الثَّقافة قديمًا وحديثًا . وليس مذهب الإشراقيِّين والعرفاء بِمَعزِل عن هذه الضَّرورة الَّتي لولاها لعجز الخيال عن ممارسة نشاطه الإبداعي . والدّلالة الأنطولوجيَّة في هذا السِّياق أن المفكِّرين والقائلين بالوجدان والعاطفة قد أدركوا أن المحسّات تمثيل للهيولى الَّتي يفتِّق فيها التَّخيُّل ما يبدع من صور ، لكنها تبدو في عمليَّة التَّخيُّل محكومة بأمر شارِطي يَئول إلى غياب المحسوسات ، وهذا ما عبَّر عنه ابن عربي في الفصوص ؛ إذ أشار إلى أن خِزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحسِّ . وقد تلقَّفت الأنطولوجيا الظّاهراتية هذا الشَّرط الَّذي اكتسب صفة العدم ، وعبَّر سارتر عن هذا التَّلازم بين التَّخيُّل والعدم كما سلف أن مرَّ بنا في مواضعَ أُخَرَ من الباب الأول .

وخير تعبير عن هذا التَّلازم ما نظفر به في الفتوحات من نصوص صريحة في هذا السِّياق ، فالخيال على حدِّ تعبير ابن عربي ليس له قوَّةٌ تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولَّد ولا ظهر عينه إلا من الحسِّي ، فكلٌّ تصرُّف يتصرَّفه في المعدومات والموجودات ومما له عين في الوجود أو لا عين له ، فإنه يصوِّره في صورة محسوس له عين في الوجرد ، أو يصوِّره صورة ما لها بالمجموع عين في الوجود ولكن أجزاء تلك الصُّورة كلُّها أجزاءٌ وجوديَّة محسوسة . . . فقد جمع الخيال بين الإطلاق العامِّ الَّذي لا إطلاق يشبهه ، فإن له التَّصرُّف العامَّ في الواجب والمحال والجائز ، وما ثم من له حكم هذا الإطلاق ، وهذا هو تصرُّف الحقِّ في المعلومات بوساطة هذه القوَّة ، كما أن له التَّقييد الخاصَّ المنحصر فلا يقدر أن يصوِّر أمرًا من الأمور إلا في صورة حسيَّة (١٣٧) .

إن ابن عربي يتحدَّث عن الخيال بوصفه علمًا وركنًا من أركان المعرفة ، ذلك أنه علم البرزخ والمراتب الوسطى ، وعلم التَّجسُّد في الأشكال والتنزُّل في الصُّورة ، وهو أيضًا معرفة بالخوارق والمعجزات المرويَّة related thaumaturgies ، والعلم الَّذي يوجِد المحال من حيث يدفعه العقل ، ويكسب واجب الوجود شكلاً برغم أن ماهيَّته الخالصة لا تُجانِس الأشكال وتتعارض معها ، وهو علم بالتَّأمُّلات الفردوسيَّة paradisiacal contemplations ويوضِّح كيف أن الَّذين أعدَّ لهم الفردوس نُزُلاً يَلِجون في كلِّ شكل جميل يتصوَّرونه ويرغبون فيه ، وكيف تغدو هذه الأشكال لباسًا لهم ينظرون فيه لأنفسهم ولغيرهم من المُنعَّمين .

وهو إلى هذا كلِّه علم التَّجلِّي الإلهي في القيامة في الصُّور الَّتي يقع فيها

التَّبدُّل والتَّقلُّب ، وعلم ما يراه النّاس في النَّوم ، وموطن الخلق بعد الموت وقبل البعث . وأمّا قبول الخيال للصُّور الرُّوحانيّات فتمثيلٌ للاستحالة الَّتي منها ما فيه سرعة كاستحالة الأرواح والمعاني صورًا مجسَّدة ، وما فيه بطء كاستحالة الهواء نارًا والنُّطفة إنسانًا .

ويصف ابن عربي حضرة الخيال بالانبساط والاتِّساع ، وهي على حدِّ تعبيره حضرة يظهر فيها وجود المحال ، فواجب الوجود لا يقبل الصُّور وقد ظهر بالصُّورة في هذه الحضرة ، وفيها أيضًا يبدع الخيال من الصُّور والأشكال ما يدفعه منطق العقل ويردُّه ، ومن ذلك رؤية الجسم في مكانين في آنٍ واحد . ومما يلحق بذلك إدراكات الجنَّة ففاكهتها لا مقطوعة ولا ممنوعة ، وكذلك سوق الجنَّة تظهر فيها صورٌ حِسان ، فكلُّ صورة يشتهيها يدخل فيها فيلبسها ويظهر بها وهو يراها في السُّوق ما انفصلت ولا فقدت ، ولو اشتهاها كلُّ من في الجنَّة دخل فيها وهي على حالها . ويمثِّل ابن عربي لحضرة التَّخيُّل من حيث اتساعها وإطلاقها وتنوُّعها في مظاهرها بالحقائق الكلِّيَّة المعقولة الَّتي لا تتبعَّض ولا يُفنيها تنوُّع ظهورها ، فهي لا تقبل الزِّيادة والنُّقصان .

إن الخيال في عرفانيَّة ابن عربي له الحكم في المحسوس والمعقول والحواسّ والعقول ، وفي الصُّور والمعاني ، وفي المحدث وفي القديم ، وفي المحال وفي الممكن وفي الواجب ، وعنده أن من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة (١٣٨) .

إن مذهب ابن عربي في الخيال المنفصل ، ومذهب الإشراقيِّين في المُثُل المعلَّقة ، لَيؤذنانِ بأن للخيال حضراتٍ منها حضرةٌ يظهر فيها بوصفه عالمًا قائمًا

بنفسه مستقِلا بذاته ، قبليًا غير مشروط بالذّات الّتي تتخيَّل . ولو أننا افترضنا عَلاقة بين هذا الضَّرب من الخيال وبين الإنسان ، لبدت لنا الذّات في وضع سالب ، فما على الإنسان إلا أن يتقبَّل ما يمتدُّ إليه من رقائق الْمُثل أو الخيال المطلق ، بحيث يستقبلها على نحو جاهز لما يتميَّز به عالم الخيال المنفصل من ذاتيَّة تجسُّد المعاني والأرواح بخاصيَّتها .

ويَئول أصلَ هذا التَّمييز إلى التَّصوُّر العرفاني لثنائيَّة الوجود من حيث يضمُّ الرُّوح والمادَّة ، والمعقول والمحسوس ، والثابت الدّائم والمتحوِّل الصّائر ، كما يَئول إلى إدخال القيمة عنصرًا جوهريًا في التَّرتيب الطَّبَقي الذي يأخذ بأفكار تدور على الشَّرف والخساسة . ولا يَخفى أن هذا التَّقويم الطَّبَقي قد امتدَّ حتى تغلغل في قضايا بلاغيَّة ونقديَّة ، تتمثَّل في المفاضلة بين الألفاظ والمعاني ، كما بسَط نفوذه على مشكلات كلاميَّة وثيولوجيَّة دارت على اعتبار اللفظ طينيًا متهافتًا ، واعتبار المعنى ثابتًا لا يتطرَّق إليه الفساد . ولَمّا كان الأمر على هذا النَّحو ، بدا التَّشكيل الثُّلاثي بإدخال الخيال حدًّا وسطًا بين الحسِّ والعقل أمرًا لازمًا ، دعت إليه ضرورةٌ مقتضاها تصوُّر عالم مركَّب من المتقابلين هو عالم البرزخ أو الخيال .

لقد أرسى ابن عربي - برغم الاعتراضات الَّتي يمكن توجيهُها لفكرة الخيال المطلق - الأساس الثّيولوجي للخيال القبلي الذّاتي المنفصل الَّذي يُرادِف عنده النَّفس الرَّحماني والعماء ، والحقُّ أنه حاول في سياق عرفانيَّة شديدة الخصوصيَّة ، أن يتخطَّى هذه الثُّنائيَّة عندما وصف الخيال المنفصل بأنه ليس مفارقًا تمامًا ، وأنه قد يمتدُّ ليلتحم بالخيال الشَّخصي المتَّصل .

ولئن كان جياماپاتستا ڤيكو Giampattista Vico قد حاول أن يضع منطقًا للخيال ، استعان عليه بتصوُّر خاصّ بالعصور التاريخيَّة والأساطير والرُّموز والاستعارات والتَّأمُّلات المجرَّدة ؛ لقدْ كان ابن عربي أسبق منه في الالتفات لمنطق الخيال الذي يمكن وصفه بأنه منطق عرفاني ، نتمثّله في الطّابع الثّيولوجي من جهة ، والطّابع الإنساني من جهة أخرى .

إن منطق الخيال برغم ما في هذه الصِّياغة من تناقض ، يمكن التَّعبير عنه بأنه منطق اللا منطق ، إنه يَئول إلى فكرة الوساطة بين الحسّ والفهم ، وإلى التَّجسُّد والقدرة المطلقة التي تبدع وتوجد وتشكّل وتخلق الصُّور خلقًا من بعد خلق بواسطة ما لهِمَّة العارِف من تأثير ، ومن خلال تجاوز اللَّبس من الخلق الجديد ، مما يُؤذِن بأن الخيال قدرةٌ لا نهائيَّة على إبداع صور لا نهائيَّة غير قابلة للنَّفاد ، وبأن الجدَّة مقولة مؤسّسة لمنطق الخيال . وهذا ما التفت إليه النُّقّاد الرُّومانتيكيّون في الثَّقافة الغربيَّة وألحّوا عليه أيَّما إلحاح . وجماعُ القول أن المنطق العرفاني للخيال يتمثَّل في مقولات الجدَّة والتَّأليف التَّركيبي بين المتقابلات ، وإذا كان منطق العقل يقوم على الهُوِيَّة وعدم التَّناقض ، فإن للخيال منطقًا آخر يقوم على احتضان المتقابلات .

ويتمثَّل الجانب الثّيولوجي عند ابن عربي في أن للحق نسبتَين : نسبة تنزيه ونسبة تشبيه ، وهذه النِّسبة الثّانية مَحْتِدُها الخيال إذ تُنزِل مَنْ لا صورةَ له في الأشكال والصُّورة الَّتي ورد بها القرآن والسُّنّة مما نسب لله من تعجُّب وتبشبش وغضب وفرح ومما وصف به من الجوارح . أمّا الجانب العاطفي من الخيال فقد أكّده ابن عربي في كلام له عن عَلاقة الخيال بالحبّ ، فقد تؤثّر أسباب الحبّ الطَّبيعي في المُحِبّ فيصوِّر محبوبه في خياله بصورة قد تطابق الصُّورة

الطَّبيعيَّة وقد تكون دونها أو فوقها ، وقد لا يكون للمحبوب صورة فيصوِّر الْمُحِبّ ما لا يقبل الصُّور ، وقد تلتبس في الحبِّ الطَّبيعي صورة المحبوب المتخيَّلة بصورة نفس الْمُحِبِّ المتخيِّلة ، وإذا تقاربت الصُّورتان فإن صورة المحبوب لا تنضبط للمحبِّ ، وإلى هذا الضَّرب من الْمَحبَّة نَسب ابن عربي عاطفة قيس وجعله في هذا الْمَقام . لقد كان ابن عربي حريصًا على أن يردَّ على من وصفهم بأصحاب النَّظر ، فأصحاب المعرفة النَّظريَّة عنده لم يفطنوا لكون الخيال مرتبةً وسطى تتعلَّق بالمحسوس والمعقول والممكن والضَّروري والمحال ، وهذا كلُّه يؤهِّل الخيال لأن يكون ركنًا من أركان المعرفة الحقَّة بحيث لا توجد بدونه سوى معرفة لا تماسكَ فيها ولا اتِّساق ، وما أشبه موقفه بموقف المثاليَّة النقديَّة المتعالية عند « كانط » ، ذلك أن الخيال عنده هو الَّذي يركّب المظهر في تعدُّده ، وهو الَّذي فيه يتمُّ ارتسامُ التَّمثُّلات .

ويعلِّق كوربان على نظريَّة ابن عربي بقوله : « إن الخيال باعتباره وسيطًا بين الفكر و الوجود ، و تجسُّد الفكر في الصُّورة ، و حضور الصُّورة في الوجود ، لتصوُّر هامّ اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النَّهضة ، وهو التَّصوُّر الَّذي نظفر به مرَّةً أخرى في فلسفة الاتِّجاه الرُّومانسي . . . والخيال بوصفه قدرةً سحريَّة مبدعة تخلع الحياة على المحسوس ، تنبثق منه الرُّوح الَّتي ينفخها في الأشكال والألوان .

وينبغي أن نحتاط ونحذَر من الخلط بين الخيال والوهم ، إذ الوهم بحسبانه تدريبًا للفكر ، لا أساس له في الطَّبيعة ، ويبدو هذا التَّحذير جوهريًا لمقاومة التَّيّار الفَوْضَوي النّاجم عن تصوُّراتنا للعالم ، تلك الَّتي تعوقنا عن اجتياز هذه السَّبيل الَّتي نادرًا ما تحدّثنا من خلالها عن وظيفة الخيال المبدعة

اللَّهمَّ إلا بضرب من المجاز .

ولقد بُذِلت جهودٌ واسعة استهلكتها نظريّات المعرفة ، حتى إن كثيرًا من الشُّروح والتَّفاسير الَّتي تتقاسم نظريّات سيْكولوجيَّة وتاريخيَّة واجتماعيَّة ، صار لها تأثير تراكمي في إبطال أهمِّيَّة الموضوع ، وأصبح تفكيرنا المقيس بمعاييرَ تتعارض والتَّصوُّر العرفاني gnostic conception لخيال يضع الوجود الحقيقي ، تعبيرًا عن مذهب لاأدري خالص pure agnosticism ، وقد سقطت لدى هذا الوصيد الدِّقَّة الاصطلاحيَّة ، مما أفضى إلى اختلاط الخيال بالوهم . وإن مما لا ينسجم مع عادتنا الفكريَّة ، اعتبارَ الخيال أداةً للمعرفة الَّتي تبدع الوجود . »[(١٣٩)]

ويتساءل كوربان عن معنى الخلق والإبداع المعزوِّ للخيال الإنساني ، ويجيب بأن الرَّدَّ على هذا التَّساؤل غير ممكن ما لم نفترض مقدَّمًا معنى الإبداع الإنساني ومشروعيَّته . ويمضي كوربان في تساؤله فيقول : وكيف يمكن أن نسلِّم بحيث نبدأ بإيضاح أن الإنسان يشعر بحاجة لا إلى تجاوز الحقيقة المعطاة فحسب ، ولكن يشعر أيضًا بالتغلُّب على عزلة النَّفس عندما تترك لذرائعها في عالم مفروض ؟ إن لدى الإنسان شعورًا بالتغلُّب على أنائيته ، . . . ولن نسلِّم بهذه الحاجة الإنسانيَّة ما لم نتغلغل في بواطننا مجرِّبين حاجتَنا إلى التَّجاوز لنظفر بتصميم يدفعنا إلى هذا المتَّجه .

ويناقش كوربان في تعليقه مسألتين ، الأولى استبطان مصطلح الخلق ، والثّانية إمكانيَّة المقارنة بين مذهب ابن عربي ومذهب عصر النَّهضة . أمّا المصطلح فقد بدا له بصنعة من لغتنا اليوميَّة ، وبغضِّ النَّظر عما إذا كانت غاية

هذه الفعاليَّة تتمثَّل في عمل الفنِّ أو العادة ، فإن مثل هذه الموضوعات لا تمدُّنا بإجابة عن السُّؤال ، وأمّا المقارنة فأمر ممكن لما بين نظريَّة الكشف عند ابن عربي ومذاهب عصر النَّهضة لا سيما اتجاه يعقوب بيمه Jacob Boehme من تطابق (١٤٠) .

وليس من قبيل المبالغة أن التَّصوُّر العرفاني لقدرة الخيال على الخلق من خلال التَّحوُّل والتَّقلُّب في الصُّور ، يكاد يقترب مما فسَّر به بعض من نزعوا منزع الأنطولوجيا الظّاهراتيَّة في العصر الحديث ، ما ينطوي عليه الخيال من جدَّة وإبداع من خلال الإهابة بمقولة الصَّيرورة ، من حيث هي فلسفة في الحياة والوجود .

ويقترب هذا التَّصوُّر العرفاني للخيال من تصوُّر الفلسفة الوجدانيَّة المعاصرة ونظرتها في الحياة ، من حيث هي سورة خالقة ومَدٌّ لا يصدُّه انحسار . والخيال الإنساني على هذا النَّحو ضرب من إبداع الحياة ، ذلك أنه يَنفث من رُوحه فيها ويجدِّد نسيجها ويُضاعِف أشكالها بما يَنْفَهق عنه من صور . إن السّورة والخيال مستقرّان في جوهر الصَّيرورة ، تلك الَّتي عبَّرت عنها العرفانيَّة بالإحالة على بنية « التَّجلِّي » من حيث هو لا نهائي في صور لا نهائيَّة .

إن أكثر المذاهب والنَّظريّات تكاد تشترك في تصوُّر البنية المنطقيَّة للخيال بوصفها تركيبًا جدليًا متوترًا يتمثَّل في أن الخيال يوحِّد المتعدِّد ويُدمج العناصر ، وأنه لكونه الحدَّ الأوسط ، لا يفسّر بالرَّدِّ النِّهائي إلى أحد المتقابلين ، إنه المركَّب الَّذي يجمع بين العيانات والتَّصوُّرات ، والنَّسيج الَّذي

يضمُّ الإثبات إلى النَّفي والإيجاب إلى السَّلب . إن الصُّورة الَّتي يفتحها الخيال تبدو مستندةً إلى المُعطَى الحسِّي ، ومتجاوزةً إيّاه ، لأن الصُّورة ما هي المحسوس كما هو في الواقع ، إنها لا تطابقه تمامًا ولكنها متَّسِقة مع المنطق الَّذي أبدعها ، وغير مستقلَّة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس .

إن مقولة التَّجلِّي الَّتي ارتبطت في العرفانيَّة بعَلاقة ثيولوجيَّة ، يمكن أن يعاد تشكيلُها بحيث توضع في مساق إنساني خالص ، فالتَّجلِّي بوصفه تحقُّقًا إنما يحيل على المتجلِّي ، والتَّجلِّي ظهور والمتجلِّي ظاهر ، ولا معنى للظُّهور إلا بظاهر ، فالظُّهور ظاهر كما أن الوجود موجود .

إن الوعي لا بدَّ أن يتجلَّى لذاته في القصد والإحالة والموقف الوضعي ، ولهذا الوعي في تجلِّيه وتفتُّحه حضرات وظهورات متنوِّعة ، والتَّخيُّل حضرة من هذه الحضرات لها خصوصيَّتُها الَّتي تميِّزها عن ضروب أخرى من تجلِّي الوعي لذاته في الإدراك والتَّصوُّر والتَّذكُّر وما أشبه من مسالك الوجود الإنساني .

ويتمثَّل الجانب الأنطولوجي من التَّجلِّي في استضاءة الوعي بالوجود واستضاءة الوجود بالوعي ، وفي أن كلا منهما يكشف الآخر ويُظهِره . إن الوجود لا يمكنه إلا أن يكون موجودًا ، و الظُّهور تأبى طبيعتُه إلا أن يكون ظاهرًا ، والوجود يتجلَّى بوصفه ظاهرًا ، إنه متجلٍ وشرط للتَّجلِّي في آنٍ ، والوجود إنما يتجلَّى من حيث إنه لا يتقدَّمه شيءٌ ولا يتأخَّر عنه كذلك .

إن الوجود شرط في التَّخيُّل لا يكون أبدًا إلا عن شعور موجود ، وهو ضرب من ظهور الوجود الإنساني وتجلِّيه بحيث يظهر الوعي متخيَّلاً فيما

يبدع من صور وأشكال ، والوجود ليس متجلّيًا ؛ لأنه يتجلَّى ، والوعي ليس ظاهرًا لذاته في القصد ، لأنه يظهر ، وهكذا يعبِّر الوضع السِّيمانطيقي للمضارعة عن البنية الدِّيناميَّة للوعي والوجود .

أمّا علاقة الخيال بالعدم فأمرٌ يمكن تفسيرُه انطلاقًا من مفاهيمَ للعدم متباينة ، وذلك أن الأشياء على مذهب العرفان صور عدميَّة ، ولّما كانت الأشياء هي المادَّة الَّتي يعمل فيها الخيال ، فالمعدومات مجال التَّخيُّل . إن غياب المدركات ضروب من العدم ، والإنسان لا يتخيَّل المدرك إلا غائبًا عن الحسِّ مما يعني أن العدم شرط في التَّخيُّل وأن التَّخيُّل تكشُّف للعدم .

إن ما يطرأ على الصُّور الَّتي يبدعها الخيال من تنوُّع وتقلُّب في الخلق الجديد يعني أنها بين منقلب منه ومنقلب إليه ، بحيث لا يمكن ردُّها لأحدهما بشكل نهائي . إنها ليست ما منه انقلبت ، وليست كذلك ما إليه تنقلب ، وهذا السَّلب اللُّغوي يَئول إلى أصله الجوهريِّ متمثِّلاً في العدم . وعلى هذا النَّحو نعود كرَّةً أخرى إلى القول بأن التَّخيُّل فعاليَّةٍ إنسانيَّة ذات تركيب ديالكتيكي جامع بين الوجود والعدم .

ولست أزعم أنني قد ألممت بمذهب الإشراقيِّين والعرفاء من الصُّوفيَّة في هذا الفصل الَّذي لا يعدو أن يكون مجرَّد ملاحظات ، ذلك أنه مبحث متشعِّب يثير طائفة من الإشكاليّات والمسائل ، مما يجعله جديرًا ببحث مستقلٌ لم يفت المهتمِّين به من الشَّرق والغرب أن يعكفوا عليه ، وليس أدلَّ على ذلك من كتاب كوربان « الخيال الخالق في تصوُّف ابن عربي » ، وكتاب الدُّكتور محمود قاسم « الخيال في مذهب ابن عربي » . وقد حاولنا في هذه

الملاحظات أن نلمَّ بالخصائص الجوهريَّة الَّتي تميِّز نظريَّة الخيال لدى الإشراقيِّين والعرفاء .

ولقد كان لهذه النَّظريَّة وجهٌ تطبيقي تمثَّل في نتاج الأدب العرفاني ، إذ عبَّر الإشراقيُّون والعرفاء فيه عن الجانب النَّظري في أشكال وأنواع أدبيَّة جديرة بالدِّراسة والتَّحليل ، لما في هذا التَّعبير الفنيِّ من تجاوز لثنائية الفكر والمجاز ، إذ تبدو الأفكار مشربةً بالعاطفة . وعلى هذا النَّحو يعتبر المنتج الفنِّي الَّذي خلَّفه العرفاء ، فهمًا عاطفيًا للفكر ، أو فكرًا متحوِّلاً إلى مجازات وتخيُّلات ، وذلك أن العاطفة - على حد تعبير ريد H. Read - هي الوحدة التَّأليفية للفكر والشُّعور ، وهي وحدة تختفي معها الثُّنائيَّة ويتلاشى ازدواج النَّسق الفكري والنَّسق الفنِّي (١٤١) ، وقد آذن السِّياق بأن نلمَّ بطائفة من النِّتاج الأدبي عبر الصُّوفيَّة والإشراقيُّون من خلالها عن نظريَّتهم في الخيال .

٦ - الخيال بين النَّظريَّة العرفانيَّة والتَّعبير الفنِّي

يصادف الدّارس نظريّات في الخيال متعدِّدة ، ولكنه قلَّما يقع على نظريَّة أو مذهب يعبِّر صاحبه عنه تعبيرًا أدبيا لدى من يكتفون بالعرض والتَّحليل النَّظري . ولنا أن نتساءل عن المقصود بالتَّعبير الفنِّي عن وجهة نظر محدَّدة في الخيال . إن الشُّعراء والكُتّاب - على تعدُّد اتِّجاهاتهم - يصدرون فيما ينتجون عن خيال مُبدع ، ولم يَقُلْ أحد بضرورة أن يعتنق الشّاعر أو الكاتب مذهبًا محدَّدًا في الخيال ، من أجل أن يكون رافدًا يمدُّه بما يبدع ويصوِّر من أشكال .

ويتمثَّل التَّعبير الفنِّي في هذا السِّياق ، في جملة من الأنواع الأدبيَّة ،

وبخاصَّة ما نظفر به في الأدب العرفاني من تصوير لسوق الجنة وأرض الخيال السَّماويَّة ، و ما يتوارد على صاحب الخلوة من أنوار تتجسَّد في حضرة الخيال .

ومما يلحق بهذه الأنواع تلك الرَّسائلُ الأدبية الَّتي دارت على تصوير العوالم غير المنظورة ، مما يوصَف بأنه نتاجٌ تَرسَّم الكاتب فيه المعراج النَّبويَّ ، وبعض الرَّسائل التَّعليميَّة الموضوعة في نسق مجازي يستمدُّ قيمته الرَّمزيَّة من التَّشكيل العرفاني للخيال .

ولعلَّنا نصادف في الآداب الغربيَّة من هذا الاتِّساق بين النِّتاج الأدبي وبعض النَّظريّات المحدَّدة في الخيال ، وهو اتِّساق بدا الإبداع الفنِّي من خلاله انعكاسًا للنَّظريَّة كما هو الحال في الأدب العرفاني في العصر الوسيط .

ومن الشُّعراء الغربيِّين الَّذين حقَّقوا هذه الوحدة بين النَّظريَّة والإبداع ، وليم بليك W. Blake ، إذ تبدو أشعاره في جملتها تعبيرًا عن تصوُّر للخيال بوصفه قدرةً على تأسيس رؤية صوفيَّة للوجود ، ومنهم صمويل تيلور كولريدج S. T. Coleridge و وليم بتلر ييتس W. Yeats . أمّا كولريدج فتعد قصائده تعبيرًا فنِّيًا عن نظريَّة في الخيال الثّانوي تبنّاها وذهب فيها إلى قدرة الخيال الإبداعي على المعرفة الحدسية ، وتأسيس رؤًى شعريَّة تدمج وتحلُّ عالم الإلف ، وتعيد إبداع العالم واحتواء الحياة . وأمّا ييتس ففي شعره روحٌ خيالي متوقِّد أشْرِب حكمةَ الشَّرق وعرفانيَّة مذاهبه الروحية .

وليس من قبيل المبالغة أن لكلِّ عصر من العصور الأدبيَّة نظرةً محدَّدة المعالم في الخيال ، وجدت تحقُّقها الغني فيما أنجز الأدباء ، وعلى هذا النَّحو

يُفضي السِّياق إلى أن الأدب العرفاني ليس بدعًا في المطابقة بين نظريَّةٍ محدَّدة في الخيال وبين الإبداع ، وليس الأمر خاصًا بالعصور والمذاهب ، فلكلٍّ شاعر وكاتب عالمه الخيالي المتميِّز .

ولابن عربي عالم خيالي متميِّز عبَّر عنه فيما نعته بأرض الحقيقة وبما يسمَّى أرض الخيال السَّماويَّة ، ويبدو أن أرض الحقيقة ، تلك التي أفاض ابن عربي في وصفها ، صياغةٌ فنِّيَّة عبَّر بها عن مذهبه في « الخيال المنفصل » من حيث هو حضرة ذاتية قبليَّة تعبيرًا يلائم بين النَّظريَّة والإبداع الأدبيِّ .

قال ابن عربي في الباب الثّامن من الجزء الأوّل من الفتوحات ، يصف هذه الأرض : « . . . وفيها من البساتين والجنّات والحيوان والمعادن ما لا يعلم قدر ذلك إلا الله (تعالى) ، وكلُّ ما فيها من هذا كلِّه حيٌّ ناطق كحياة كلِّ حيٍّ ناطق ، ما هو مثل الأشياء في الدُّنيا ، وهي باقية لا تَفنى ولا تتبدَّل ، ولا يموت عالمها . . . وإذا دخلها العارِفون إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسامهم ، فيتركون هياكلهم في هذه الأرض الدُّنيا ويتجرَّدون .

« وفي تلك الأرض صورة عجيبة النَّشء بديعة الخلق ، قائمون على أفواه السِّكك الْمُشرِفة على هذا العالم الَّذي نحن فيه . . . فإذا أراد واحد منّا الدُّخول لتلك الأرض من العارِفين من أيِّ نوع ، وتجرَّد عن هيكله ، وجد تلك الصُّور على أفواه السِّكك قائمين موكلين بها ، قد نصبهم الله (سبحانه) لذلك الشُّغل ، فيبادر واحد منهم إلى هذا الدّاخل فيخلع عليه حُلَّةً على قدر مقامه ويأخذ بيده ويجول به في تلك الأرض ، ويتبوأ منها حيث يشاء .

« ولهم لغات مختلفة ، وتعطي هذه الأرض بالخاصيَّة لكلِّ من دخلها

الفهم بجميع ما فيها من الألسنة ، فإذا قضى منها وطره وأراد الرُّجوع إلى موضعه ، مشى معه رفيقه إلى أن يوصله إلى الموضع الَّذي دخل منه ، يودِّعه ويخلع عنه تلك الحُلَّة الَّتي كساه ، وينصرف عنه وقد حصَّل علومًا جمة ودلائل ، وزاد في علمه بالله ما لم يكن عنده . » (١٤٢)

ويمضي ابن عربي مصوِّرًا خصائصَ هذه الأرض وتربتها وثمرها ونساءها وبحارها ومراكبها ومدائنها وملوكها فيقول : قال لي بعض العارفين لما دخلت هذه الأرض رأيت فيها أرضًا كلُّها مسك عَطِر لو شمَّه أحد منّا في هذه الدُّنيا لهلك لقوَّة رائحته ، تمتدُّ ما شاء الله أن تمتدَّ .

ودخلت فيها أرضًا من الذَّهب الأحمر اللَّيِّن ، فيها أشجار كلُّها ذهب وثمرها ذهب ، وتختلف في الطَّعم ، وفي الثَّمرة من النَّقش البديع والزِّينة الحسنة ما لا تتوهَّمه نفس ، . . . ورأيت من كبر ثمرها بحيث لو جعلت الثَّمرة بين السَّماء والأرض ، لحجبت أهل الأرض عن رؤية السَّماء ، ولو جعلت على الأرض لفضلت عليها أضعافًا ، وإذا قبض عليها الَّذي يريد أكلها بهذه اليد المعهودة في القَدْر عمَّها بقبضته . . . وهذا مما تحيله العقول هنا في نظرها ، ولما شاهدها ذو النّون المصري نطق بما حكى عنه من إيراد الكبير على الصَّغير ، من غير أن يصغر الكبير أو يكبر الصَّغير .

ويصوِّر ابن عربي أرض الفضَّة وأرض الكافور الأبيض وأرض الزَّعفران. أمّا أرض الفضَّة فشجرها وثمرها وأنهارها وبحارها وخلقها من جنسها ، وأما أرض الكافور الأبيض ففي أماكنَ منها ما هو أشدُّ حرارة من النّار ، يخوضها الإنسان ولا تحرقه ، ومنها أماكن معتدلة وأماكن باردة . وقد

وصف ابن عربي أرض الزَّعفران ، وذكر أنه ما رأى أبسط من نفوس أهلها ، ولا أكثر بشاشة منهم بالوارد عليهم . . . ومن عجائب مطعوماتها أن الثَّمرة إذا قطعت منها قطعة ، نبتت في زمان قطعك إيّاها ، فزمان قطفك إياها يتكوَّن مثلها ، فلا يظهر فيها نقص أصلاً .

وقد صوَّر ابن عربي من بين ما صوَّر بحار أرض الحقيقة وهي تجري فلا يمتزج بعضها ببعض ، فتعاين منتهى بحر الذهب تصطفق أمواجه ويباشره بالمجاورة بحر الحديد ، فلا يدخل من الواحد في الآخر شيء .

وأمّا خلقها فينبتون فيها كسائر النَّباتات من غير تناسل ، ولا ينعقد من مائهم في نكاحهم ولد . وقد ذكر ابن عربي أنه رأى فيها معادن وأحجارًا من اللآلئ ينفذها البصر لصفائها .

وقد تكلَّم ابن عربي عن كعبة هذه الأرض ، وهي أكبر من البيت الَّذي بمكَّة ، تُكلِّم الطّائفين إذا طافوا بها وتحيِّيهم وتفيدهم علومًا لم تكن عندهم ، و وصف سفن هذه الأرض فقال : ورأيت فيها بحرًا من تراب يجري مثلما يجري الماء ، ورأيت حجارة صغارًا وكبارًا ، يجري بعضها إلى بعض كما يجري الحديد إلى المغناطيس ، فتتألَّف هذه الحجارة ولاينفصل بعضها عن بعض بطبعها . . . فتضمُّ فينشأ منها صورة سفينة ، ورأيت منها مركبًا صغيرًا وشينيين فإذا التأمت السَّفينة من تلك الحجارة رمَوا بها في بحر التُّراب ، وركبوا فيها وسافروا حيث يشتهون من البلاد ، . . . ولهم في جناحي السَّفينة مما يلي مؤخّرها أسطوانتان عظيمتان تعلو المركب أكثر من القامة .

ويمضي ابن عربي فيصوِّر بخياله الجامح مدائن أرض الحقيقة ، ولهذه

المدائن أبواب على عقودها أحجارٌ من الياقوت ، يَزيد كلُّ حجر منها على الخمسمائة ذراع ، وعلوُّ الباب في الهواء عظيم وقد علِّقت عليه الأسلحة والعُدد .

ومدائن أرض الحقيقة ثلاثَ عشرَة ، وهي على سطح واحد وبنيانها عجب، وذلك أنهم بنَوا مدينة صغيرة لها أسوار عظيمة ، يسير الراكب فيها إذا أراد أن يدور بها مسيرة ثلاثة أعوام ، فلمّا أقاموها جعلوها خِزانة لمنافعهم ومصالحهم وعُددهم ، وأقاموا على بعد من جوانبها أبراجًا تعلو على أبراج المدينة بما دار بها ، ومدُّوا البناء بالحجارة حتى صار للمدينة كالسَّقف للبيت .

وجعلوا ذلك السَّقف أرضًا بنَوا عليه مدينة أعظم من الَّتي بنَوا أولاً ، وعَمَروها واتَّخذوها مسكنًا فضاقت عنهم ، فبنَوا عليها مدينة أخرى أكبر منها وما زال يكثر عُمّارُها ، وهم يصعدون بالبنيان طبقة فوق طبقة حتى بلغت ثلاثَ عشرةَ مدينة .

و يستطرد ابن عربي فيصف ملوك تلك المدائن و جُباتها و خَزَنتها وصعاليكها وصيارِفها وحركة الحياة فيها ، وذلك أنه ذكر من التقى بهم من ملوكها ، ومنهم « التّالي » وهو التابع بمنزِلة القيل في حِميَر ، و « ذو العرف » و « السّابح » وهو ملك بحر من بحار تلك الأرض ، ويجاوره ملك آخر يدعى « السّابق » ، ومنهم ملك يدعى « القائم بأمر الله » ، و « الرّادع » .

وذكر ابن عربي أنه حضر في ديوانهم وذلك إذ يقول : فمما رأيت أن الملك منهم هو الَّذي يقوم برزق رعيَّته ، ورأيتهم إذا استوى الطَّعام وقف خلق لا يحصى عددهم كثرةً يسمُّونهم « الجُباة » ، وهم رسل أهل كلِّ بيت ،

فيعطيه الأمين من المطبخ على قدر عائلته ، و يرفع ما فضل من ذلك إلى خِزانة ، فإذا فرغ منهم القاسم دخل الخزانة وأخذ ما فضل وخرج به إلى الصَّعاليك الَّذين على باب دار الملك .

ولكلٍّ ملك شخص حسن الهيئة ، هو على الخِزانة يدعونه الخازِن بيده جميع ما يملكه ذلك الملك ، ومن شَرْعهم أنه إذا ولاه ليس له عزله .

وذكر ابن عربي عن صيارفة أرض الحقيقة أنه لا ينتقد لهم سكَّتهم إلا واحد في المدينة كلِّها ، وفيما تحت يد ذلك الملك من المدن .

وقد ختم ابن عربي عرضه وتصويره الحافل بالحركة والحياة ، بتعليق هامّ وذلك إذ يقول : . . . وكلّ ما أحاله العقل بدليله عندنا ، وجدناه في هذه الأرض ممكنًا قد وقع ، فعلمنا أن العقول قاصرة ، وأن الله قادر على جمع الضِّدَّين و وجود الجسم في مكانين ، وقيام العرض بنفسه وانتقاله ، وقيام المعنى بالمعنى ، . . . وكلّ جسد يتشكَّل فيه الرُّوحاني ، وكلّ صورة يرى الإنسان فيها نفسه في النَّوم فمن أجساد هذه الأرض ، لها من هذه الأرض ، موقع مخصوص .

ولهم رقائقُ ممتدَّة إلى جميع العالم ، وعلى كلٍّ رقيقة أمين ، فإذا عاين ذلك الأمين رُوحًا من الأرواح قد استعدَّ لصورة من هذه الصُّور الَّتي بيده كساه إيّاها كصورة دِحيَة لجبريل . وسبب ذلك أن هذه الأرض مدَّها الحقُّ (تعالى) في البرزخ وعيَّن منها موضعًا لهذه الأجساد الَّتي تلبسها الرُّوحانيّات ، وتنتقل إليها النُّفوس عند النَّوم وبعد الموت ، فنحن من بعض عالمها ، ومن هذه الأرض طرف يدخل في الجنَّة يسمَّى « السّوق » ، . . .

وليس بعد هذا البيان بيان [١٤٣] .

ويُؤذِن وصف ابن عربي هذه الأرض السَّماويَّة بتصور عرفاني يتمثَّل في أنها تربة الصُّوَر ومَحْتِد الخيال . ومن اللافت عنده قوله في وصفها إن ما ردَّه النَّظر وأحاله العقل ، ممكن واقع فيها ، وهذه عنده إحدى خواصٍّ المنطق الخيالي بما يتيحه من صور مختلفة تمامًا عن الإدراك الحسِّي وعن التَّصوُّر والفهم ، مما يجعلنا نعيد تركيب الأشياء على نحو تتضامُّ فيه الأضداد وتتداخل المتقابلات .

إن من خصائص هذه الأرض أن لها لغةً مشتركة ، وأن من دَخلها بشرط التَّجرُّد فَهِمَ ما فيها وأدرك ما يلقى إليه دونما تقيُّد بلغة أو ارتباط بلسان ، وهذا يعني أن للخيال لغةً كليَّة واحدة تشبه لغة الموسيقى في عالميَّتها ، وتعبِّر عن نفسها على نحوٍ رمزي ، وأن من دخل هذه الأرض العجيبة بشرط التجرُّد العرفاني ، عبر عن الصُّورة إلى الدّلالة ، وأشرف على وادي المعنى .

وعند ابن عربي تجسيمٌ حيّ لصور أرض الحقيقة ، فقد تشخَّصت هذه الصُّور وقامت في تلك الأرض أعيانًا موكلة بمن يدخل عالم الخيال ، تقوده وتصرفه وتلقي إليه وتخلع عليه ، بحيث إذا امتدَّت رقيقةٌ من صورة منها ، أكسبت النَّفس العلم بها وبما تنطوي عليه من علوم وأسرار . إن أرض الخيال السَّماويَّة على هذا النَّحو تصوير فنِّي لمذهب ابن عربي العرفاني فيما نعته بالخيال المنفصل ، وهو تصوير يُؤذِن كما سلف القول بأن لهذا الخيال المنفصل بنيةً قبليَّة تامَّة ، وما على الإنسان إلا أن يستنزل الصُّور من هذه الأرض ، أو يرقى إليها ليعاين ما تنطوي عليه من العلوم والأسرار والدّلالات والمعاني .

ويذكِّرنا قول ابن عربي إن العارفين يدخلون هذه الأرض بأرواحهم ، متجرِّدين تاركين هياكِلَهم في هذه الأرض الدُّنيا ، بكلام لأفلوطين ساقه مساق الرَّمز في حديثه عن النَّفس الكلِّيَّة وكيفيَّة الاتِّصال بها ، وذلك في الميمر الأول من أثولوجيا ، وهو الَّذي نقله إلى العربيَّة ابن ناعمة الحِمْصي ونسبه من قبيل الخطأ لأرسطو . وفي هذا السِّياق يقول أفلوطين : « إني ربما خلوت بنفسي وخلعت بدني جانبًا ، وصرت كأنِّي جوهر مجرَّد بلا بدن ، فأكون داخلاً في ذاتي راجعًا إليها خارجًا من سائر الأشياء ، فأرى في ذاتي ومن الحسن والبهاء والضِّياء ما أبقى له متعجِّبًا بهتًا ، فأعلم أنِّي جزء من أجزاء العالم الشَّريف الفاضل الإلهيِّ ذو حياة فعّالة .

« فلمّا أيقنت بذلك ترقَّيت بذاتي من ذلك العالم إلى العالم الإلهيِّ ، فصرت كأنِّي موضوع فيها متعلِّق بها ، فأكونِ فوق العالم العقلي كلِّه . . . فأرى هناك من النُّور والبهاء ما لا تقدر الألسن على صفته ولا تعيه الأسماع . فإذا استغرقني ذلك النُّور والبهاء ولم أقوَ على احتماله هبطت من العقل إلى الفكر والرَّوِيَّة ، . . . فأبقى متعجِّبًا أنِّي كيف انحدرت من ذلك الموضع الشّامخ الإلهيِّ وصرت في موضع الفكرة بعد أن قويت نفسي على تخليف بدنها . » (١٤٤)

وقد سُقنا هذا النَّصَّ لأفلوطين للتَّعرُّف على خاصِّيَّة جوهريَّة تميِّز النَّزعات المشوبة بالحَدْس والطّابع العرفاني عن غيرها من المذاهب العقليَّة الخالصة ، إذ تتَّخذ هذه النَّزعات من الوجدان قرونَ استشعار . وتتمثَّل النَّواة الَّتي تنتظم بنية هذه النَّزعات في اتِّخاذ التَّجربة الذّاتيَّة الحيَّة مادَّةً للتَّأمُّل والتَّنظير ، مما

يحقِّق الوحدة الدِّيناميَّة بين التَّجربة والنَّظريَّة .

وليس المقصود بترك الهياكل والتَّجرُّدِ من الجسم من حيث هو شرط للاتِّحاد بالنَّفس الكليَّة و ولوج أرض الحقيقة ، التَّعبيرَ عن دلالة مطابقة للصِّياغة ، إذ لا يتأتّى لإنسان أن يخرج عن هيكله الممتدّ ، وإنما الغاية التَّعبير بضرب من التوسُّع المجازي ، فالتَّجرُّد والتَّخلِّي والانسلاخ من البدن ، ألفاظ تُفضي إلى دلالة أخرى تنسجم مع البنية الوجدانية لهذه المذاهب . إنها إحالة على ما يعنيه أفلوطين والإشراقيُّون والعرفاء من اتِّباع أساليبَ من الرِّياضة الرُّوحيَّة ، تنتهي بصاحبها بعد قطع مدارج السُّلوك إلى تهيُّؤ وجداني يقطع الشَّواغل الصّارفة ويجاوز العلائق المانعة ، حتى إذا ما استعدَّ المحلّ ، وقع التَّرقّي والتَّوقُّل في مدارج المعرفة التي لا برهان عليها سوى نفسها ، إنها معرفة عاطفيَّة أساسُها المنازلة والاحتضان ، وهي تختلف عن المعرفة المبرهنة بطرائق العقل و وسائل المنطق .

ويحيل وصف ابن عربي أرض الحقيقة على فهمه للتَّخيُّل بوصفه لا يعمل إلا في المحسات الَّتي يشكِّلها بالتَّركيب والإدماج وإيقاع الائتلاف بين المتضادّات بإيلاج بعضها في بعض . وأرض الحقيقة من هذه الوجهة تعبير فنِّي عن قوله إن الخيال ليس له قوَّة تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولَّد ولا ظهر عينه إلا من الحسِّي ، ومما له عين في الوجود ، وقد يصوّر صورة ما لها بالمجموع عين ولكن أجزاءها محسوسة . لقد وجدت هذه النَّظريَّة العرفانيَّة في الصُّور تحقُّقَها الفنِّيَّ فيما سُقنا من نماذج تشخِّص أرض الحقيقة ، فالصُّور الكائنة في هذا العالم الخيالي المنفصل تتميَّز بأن لها وجودًا

عينيًا بضرب من الشّفافية واللّطافة يمكّنها من التجسُّد . والصُّور على هذا النَّحو ذات كيانات محسوسة ، وهذه هي مفارقة المتخيّل المحسوس ، وإنما قلنا مفارقة لأن مجرَّد التَّخيُّل يرفع الإدراك الحسِّي كما أن المحس شيء والمتخيّل شيء آخر .

وفي أرض الخيال السَّماويَّة صور يقسِّمها التَّصنيف بحيث تَئول كلُّ طائفة منها إلى أشكال تخيُّليَّة ، منها بصري ومنها شمِّي ومنها ذَوقي . وقد تتحوّل العناصر والطَّبائع في هذه الأرض بعضها إلى بعض في شكل صور خياليَّة يحيلها العيان كما يحيلها التَّصوُّر ، ومن هذا القبيل ما وصفه ابن عربي من نباتات ذات طبيعة معدنيَّة برّاقة ، ومن موائع جامدة وجوامد مائعة ، وبنية من الأحجار يطوف بها الطّائفون فتكلِّمهم وتُحيِّيهم وتفيدهم أسرارًا وعلومًا . و واضح أن عناصر الصُّورة الخياليَّة مدركة ، وأن كلَّ عنصر منها محسٌ في سياقه الواقعي الحقيقي ، إلا أن الصُّورة في كلِّيَّتها وبنيتها الَّتي تنتظم هذه العناصر غير واقعيَّة وغير حقيقيَّة ، يدلُّ على ذلك ما صوَّره ابن عربي من نبات وأبنية وهيئات ، كالأشجار الفضيَّة والتُّفّاح الذَّهبي والنَّار الباردة ، وبحار الحديد ، والسُّفن التي تشقُّ عباب التُّراب .

وليس من قبيل المبالغة أن ابن عربي قد اتَّبع في بناء الصُّور الخياليَّة بواسطة التَّضايف ، الَّذي يتيح للخيال مجالاً مرنًا تتحوَّل فيه المتقابلات بحيث يموج بعضها في البعض ، التَّصوُّرَ الفِزيائيَّ القديم للأوستويخيُّون والعناصر الأربعة من ماء وهواء ونار وتراب ، إلا أن هذه العناصر يدخلها التَّخيُّل في سياق الإدماج .

إن الصُّور الَّتي جسَّدها ابن عربي في هذه الأرض ، لتوحي بأنه تأثَّر

بمشاهدات حسيَّة هيَّأها تَجوالُه وأسفاره وكثرة تنقُّله بين العواصم والبلدان ، ومن بين هذه المشاهدات تلك الطُّرز من الأبنية القوطيَّة الَّتي كانت شائعة في الأندلس ، والتي تبنى بالأحجار وتزيَّن أبوابها بالعقود والزَّخارف المتنوِّعة الوحدات . وقد تأثَّر في تصويره سفنَ هذه الأرض السَّماويَّة بمشاهداته في رحلاته وبمعرفة طبيعة الثغور والمراسي والمواني وحركة الملاحة بين العواصم ، وعَمَدَ إلى هذه المشاهدات فركبها على نحو ما تتركَّب الصُّور في الخيال ، بحيث تتآلف الأضداد لتبرز مقولته العرفانيَّة المتمثّلة في أن اللا معقول عندنا هو عين العقل في تلكم النَّشأة الخياليَّة .

وقد وصف ابن عربي في رسالة الأنوار الكشوفَ الخياليَّة والرُّؤى المثاليَّة الَّتي تتجلَّى لصاحب الخلوة بعد الاشتغال بالرِّياضة الرُّوحيَّة والذِّكر ، وذلك أنه ينتقل من الكشف الحسِّي إلى الكشف الخيالي ، فتتنزَّل عليه المعاني وتتلبَّس بالصُّورة المحسوسة ويكشف له عن المعاني المجرَّدة عن المادة ، تلك الَّتي ينفتق رتقها بواسطة الخيال فتتحرَّر من الجزئي والعابر المتغيِّر وإن كنّا نستند إليه في التَّخيُّل ، وينفتح لنا مشهد المعاني والصُّور مجسَّدةً ضاربةً بجذورها في الدَّيمومة (١٤٥) .

ومن قبيل التَّعبير الأدبي عن النَّظريَّة العرفانيَّة في الخيال ، تلك النَّماذج القصصيَّة الَّتي تندرج تحت أدب المعراج ، وهي نماذجُ رمزيَّة تنتمي لإبداع خيالي تستحوذ عليه صورُ التَّجاوز والتَّحليق ، وهي صور تنطوي رمزيّا على دلالات عرفانيَّة خاصَّة بالسُّلوك والأحوال والْمَقامات والوقوف على أسرار الرُّبوبيَّة وترقِّي الهِمَّة إلى إيقاع الحقائق ، والمشاهدة المثاليَّة للأنبياء والحكماء المتألِّهين .

وقد وصف ابن عربي إسراءه ومعراجه في رسالة له ضمن مجموع رسائله تُعرَف برسالة الإسراء ، كما قصَّ الجيلي خبر إسرائه و معراجه في كتابه « الإنسان الكامل » .

وغالبًا ما تبدأ الرِّحلة السَّماويَّة التي يهيِّئ أسبابها خيال مشبوب ، بالخروج بحثًا عن الحقيقة ، ولا تخلو رحلة منها من شخصيَّة « المرشد الرُّوحي » ، واسمه عند ابن عربي « عصام » وعند الجيلي « غريب الشَّرق الملثَّم » .

وقد تحدَّث ابن عربي بلسان راويته فذكر أن مبتدأ إسرائه كان من البحر المسجور إلى السَّماوات السَّبع ، وفي هذا البحر تجري سفينة العالم البسيط ، وهي صورة تخيُّليَّة تحيل على رمز يستقطب أحوالاً ومنازلات . و وصف ابن عربي سفينته تلك من خلال استعارات متلاحقة ، وهي في نهاية الأمر صورة من صور الخيال اشتقَّ عناصرها و مكوِّناتها من المحسوس ، وفي وصفها يقول : ثم ارتقيت مع الرَّسول على أوضح سبيل ، فأشرفت على البحر المسجور . . . ورأيت في لُجَّة ذلك البحر المحيط ، سفينةَ العالم البسيط ، فنظرت في تحصيلها ، فقيل لي حتى تقفَ على جملتها وتفصيلها .

هذه سفينة العارِفين ، وعليها معارجُ للوارثين ، فرأيت سفينة ذاتُها روحانيَّة وعُددها سماويَّة . ويمضي ابن عربي بمشاهداته الحسيَّة وخبرته ومعرفته بحياة الثُّغور وما تتركَّب منه السُّفن من أرحل وسُكّان ومجاذف وطوارم وحبال ، ويصف سفينة إسرائه بإيراد المعنى في الصُّورة وتجسيده الخيالي في الأشكال فيقول : أرحلها القدمان ، وسُكّانها سكون الجنان ، شراعها الشَّريعة ، صابورها الطَّبيعة ، حبالها الأسباب ، طوارمها مجاذف اللّباب ، مقدّمها العناية في الأزل ، مؤخّرها تقديس الهِمَّة في الأبد عن

طوارق العلل ، ريحها الأذكار ، موجُها الأحوال ، دعاؤها الأعمال ، فهي تجري في بحر المجاهدة إلى أن ألقتها أرواح العناية بساحل المشاهدة .

ويعرج السّالك إلى السَّموات ويَلقى في كلِّ سماء نبيّا ، وهو عروج ولقاء خيالي ، دلالتُه الرَّمز على إمكان الاتِّحاد بأرواح المصطفَين من الرُّسل والأنبياء . يقول ابن عربي مصوِّرًا لقاءَ آدم في سماء الوزارة :

رأيت سرَّ روحانيَّة آدم . . . فعانقني حبيبًا وسألته عن شأنه فقال مجيبًا : خرجت يا بنيَّ من بلاد المغرب ، أريد مدينة يثرب ، فلمّا وصلتها ، وانقضت الأسباب التي أمَّلتها ، قلت لبعض رفقائي : هل في بلدكم مطرف يصمد إليه ، أو مدرِّس يقعد بين يديه ؟ فقال لي : هناك مدرِّس شديد البحث والنظر ، صحيح النَّقل والخبر ، يكنَّى بأبي البشر ، يدرِّس بمسجد القمر . فهبطت كمنشط من عقال ، أو شارد خيفة أعباء ثِقال . . . ورأيت شيخًا وضيءَ البهجة ، فصيح اللَّهجة ، فلمّا أكرم نُزلي ، وقال لأصحابه هذا من أهلي ، رمَوا إليَّ بأبصارهم ، واتَّخذوني من جملة أنصارهم ، . . . ثم قال لي من أين ؟ فقلت له من مجمع البحرَين ومَعدِن القبضتين ، قال لي فإنك منِّي ، فقلت له إياك أعني (١٤٦) .

أمّا الجيلي فقد قصَّ خبرَ غريبٍ من غرباء الشَّرق ، ملثَّم متوَّج بالجمال مؤتزر بالجلال ، وأدار حوارًا بينه وبين ذلك الغريب . ويسأله الكاتب أن يرفع الحجاب ويصرِّح بالخطاب ، مقسمًا عليه بمن أدهش في حيطته ، وأنعش في مطيَّته ، وانحاز في نقطته . ويمضي الحوار والغريبُ الشَّرقي يردُّ بإشارات وتلويحات ورموز .

قال الجيلي : فلمّا سمعت مقالته ، وشربت فُضالته ، قلت له أخبرني بأعاجيبك الّتي وقفت عليها في تراكيبك ، فقال : إنّي لما صعدت جبل الطّور ، وشربت البحر المسجور ، وقرأت الكتاب المسطور ، فإذا هو رمز تركّبت عليه القوانين ، فما هو لنفسه بل هو لك ، وإذ يستزيد الجيلي الغريب يقول له : سمعت وأنا في القبّة الزّرقاء ، بعالم يخبر عن وصف عَنْقاء ، فرغبت إليه ، ومثلت بين يديه ، ثم قلت له : صرِّح لي خبرك ، وصحِّح أثرك ، فقال :

إن المعجب الحقيق ، والطّائر الحِمليق ، الّذي له ستمائة جناح ، وألف شوالة صِحاح . . . مكتوب على أجنحته أسماء مستحسنة ، صورة الباء في رأسه ، والألف في صدره ، والجيم في جَبينه ، والحاء في نَحْره ، وباقي الحروف ، بين عينيه صفوف ، وعلامتُه في يده الخاتم ، وفي مخلبه الأمر الحاتم . . . فقلت له : يا سيدي ، أين محلُّ هذا الطّير ؟ فقال : بمعدن الوسع ومكان الخير . فلمّا عرفت العبارة وفهمت الإشارة ، أخذت أقطع في جوّ الفلك ، وأنا أدور على هذا الأمر العجيب ، المسمّى بعنقاء مغرب .

ويمضي الجيلي في عرض هذه الصُّور الخياليَّة ويذكر أنه في بحثه عن العنقاء ، غرق في بحيرة ، وأن الحوت التقمه ، ثم نبذه الموج بالعراء ، ومكث مدَّةً لا يشعر فيها بشيء . و واضح أن الجيلي متأثِّر بقصَّة يونس النَّبيّ. وعرف الجيلي بعد أن تحرَّر من قيود الأينيَّة أنه هو نفسه الطّائر الحِمليق الَّذي كان يبحث عنه .

ويقابل الجيلي ما ينعته بالرُّوح الإلهيِّ الأعظم ، وإذ يسأله عن أصله وصفته و نسبه يجيبه بقوله : أنا الولد الَّذي أبوه ابنه ، و الخمر الَّذي كَرْمُهُ

دَنُّه . . . اجتمعت بالأمِّ الَّتي ولدتني ، وخطبتها لأنكحها فأنكحتني ، فلمّا صرت في مظاهر الأصول ، عقدت صورة المحصول ، فانثنيت في نفسي ، أدور في حسِّي ، وقد حملت أمانات الهيولى ، وأحكمت الحضرة الموصوفة بالأولى . ويختم الجيلي معراجه فيقول على لسان راويته : فما زلت أشرب مما سقاني الرُّوح الأسمى ، إلى أن طلع شمس الاقتدار ، وأسفر فجر الاسم كالنهار [١٤٧] .

إن في معراج الجيلي رموزًا جزئيَّة ركَّبها الخيال العرفاني في صور وأشكال ، منها الغريب الشَّرقي الملثَّم الَّذي يجسِّد رمزيًا العارف المغترب عن الأكوان ، المنتسب إلى الشَّرق بوصفه إشارةً إلى الشَّمس الأبديَّة الطُّلوع ، والعالم الدّائم معدن الأسرار والمعارف ، وتشخِّص صورة اللِّثام علومًا عرفانيَّة مستورة .

وقد جرى الجيلي على سنن العُرَفاء في فهم التَّخيُّل وتحليل وظيفته في إخراج المجرَّد مَخْرَجَ المحسوس ، وإيلاج المعاني في قوالبِ الصُّور ، ومن ذلك جبل الطُّور فإنه يشاكل من هذه الوُجهة النَّفس ، وتماثل الصُّورة الخياليَّة للبحر المسجور الَّذي شرب منه ، العلمَ الإلهيَّ الَّذي تحيا به النُّفوس والقلوب ، وتوازي الصُّورة العينية المتخيلة للكتاب المسطور ، الوجودَ المطلق بتفاريعه وأقسامه . ويُلِحُّ الجيلي كما يُلِحُّ ابن عربي وغيره من الحكماء النّاشدين حياة القداسة على صورة خياليَّة ماديَّة أساسُها التَّحليق والارتفاع إلى الأعالي بحرِّيَّة غير محدودة ، وتتمثَّل هذه الصُّورة في عنقاء مغرب ، هذا الطّائر الَّذي اصطفَّت الحروف فوق جسمه ، ما هو إلا الرَّمزُ على قابليَّة الإنسان لتقبُّل المعرفة والعلم بالأسماء . ونودُّ أن نختم هذا المبحث بنماذجَ مختارةٍ من

رسالة للسُّهْرَوَرْدِي الحلبي عنوانُها أوزير جبرئيل أو أصوات أجنحة جبرئيل ، وقد ترجمها وقدَّم لها وعلَّق عليها كوربان وكراوس في المجلَّة الآسيويَّة .

وهي قصَّة تعليميَّة مرموزة تشبه أن تكون قصًّا لرؤيا تخيُّليَّة تحوم في جوٍّ من الرُّموز العرفانيَّة الَّتي تمتزج فيها الثَّقافة الإسلاميَّة بروافدَ من الأفلاطونيَّة المحدثة ، وأمشاج من الأدب الأبستاقي القديم . والحقُّ أن هذه الرِّسالة القصصيَّة ساقها السُّهْرَوَرْدِي متأثِّرًا بالمذهب الإشراقي ، ومن الحقِّ أيضًا أنها كتبت بطريقة رمزيَّة ، وأن رموزها تنحلُّ بديًّا إلى صور تخيُّليَّة موحَّدة بين المعاني والمحسوسات .

يقول السُّهْرَوَرْدِي وقد أسند لنفسه دور الرّاوية :

في يوم ما انطلقت من حجرة النِّساء وتخلَّصت من بعض قيود ولفائف الأطفال ، كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق الشّبهي الشَّكل مستطيرًا عن قبَّة الفلك اللازَوَرْدِي وتبدَّت الظُّلمة الَّتي هي أخت العدم على أطراف العالم السُّفلي .

وبعد أن أمسيت في غاية القنوط من هجمات النَّوم ، أخذت شمعًا في يدي متضجِّرًا ، وقصدت إلى رجال قصر أمي ، وطوَّفت في ذلك اللَّيل حتى مطلع الفجر ، وعندئذ سنح لي هوس دخول دهليز أبي ، وقد كان لذلك الدِّهليز بابان ، أحدهما إلى المدينة والآخر إلى الصَّحراء والبساتين .

وقمت فأغلقت الباب الَّذي يؤدِّي إلى المدينة إغلاقًا محكمًا ، وبعد ذلك قصدت إلى الفتق الذي يؤدِّي إلى الصَّحراء ، وعندما رفعت التُّرس نظرت وإذا شيوخ حِسان السِّيماء قد اصطفّوا هناك صفًّا صفًّا ، وقد أعجبتني هيئتهم

وجلالتهم وهيبتهم وعظمتهم وسناهم ، وظهرت فيَّ حيرة عظيمة من جمالهم وروعتهم وشمائلهم حتى انقطعت عن مُكْنة نطقي .

وفي وجل عظيم وفي غاية من الارتجاف قدَّمت رِجْلاً وأخَّرت أخرى ، وعندئذ قلت لنفسي في شجاعة لنكن مستعدين لخدمتهم ، فسرت رويداً رويداً إلى الأمام ، قاصداً للسَّلام على الشَّيخ الَّذي وقف في طرف الصَّفِّ ، غير أنه بسبب غاية حسن خلقه سبقني بالسَّلام ، وتبسَّم في وجهي تبسُّمًا لطيفًا حتّى تجلَّى شكل نواجذه أمام حَدَقتي . . . فسألته من أين أقبل هؤلاء السّادة يُشرِّفونني إن جاز لي السُّؤال ؟ فأجابني الشَّيخ الَّذي على طرف الصَّفِّ فقال : إننا جماعة متجرِّدون وصلنا إليك من حيث أين لا أين (١٤٨) .

و إذ قد صاغ السُّهْرَوَرْدِي رسالته تلك في سياق من الصُّور الخياليَّة المتتابعة ، فإنه لم يقصد مدلولاتها الحسِّيَّة ، وإنما رغب في أن تكون هذه الصُّورة الَّتي يركِّبها الخيال من المحسوس مِشكاةً تتراءى منها رموز وُضِعت لتدلَّ على حالة معرفيَّة خاصَّة بطبيعة التَّجربة الرُّوحيَّة والمذهب الإشراقي .

وقد انطلق الشّارح المجهول فيما قيّد على هذه الرِّسالة من المفهوم السّابق ، وحاول أن يحلِّل هذه الرُّؤيا الَّتي تعد بمثابة حلم من أحلام اليقظة ، موجِّهًا في تحليله بعناصر المذهب الإشراقي . وعلى هذا النَّحو نجده يذكر أن الانطلاق من حجرة النِّساء رمزٌ على تخلُّصه من أكدار عالم الأجسام ، مع ملاحظة أنه نسب الأنوثة إلى هذا العالم لأنه محلُّ الإحساسات والشَّهوات واللَّذّات الطَّبيعيَّة . أمّا الأطفال اللفائف فصورٌ تعبِّر عن الحواسِّ الظّاهرة التي تخلَّص منها ، وتبدو الشَّمعة تعبيرًا رمزيّا عن العقل الَّذي يُرشِد النَّوع

الإنساني بفضل ما ينبعث منه ويصدر عنه من أنوار .

ويبدو طلوع الفجر رمزاً على الإرادة الغيبيّة وظهور أنوار عالم إلهيٍّ ، ويعبِّر دخول الدّهليز عن تفكُّر النَّفس في أسرارها ، أمّا البابان فتصويرٌ لعالم النَّفسانيَّات وعالم الجسمانيّات . إن صورة الشُّيوخ العشرة والشَّيخ الواقف في طرف الصَّفِّ ، صورةٌ حسيَّة تجسِّد أفكاراً أفلاطونيَّة محدثة تتمثَّل في العقول العشرة الَّتي تسمو على دَنَس الهيولى . وهذه الصُّورة بديل أفلاطوني عن الملائكة من حيث هم وسائطُ بين الواجب والْمُمكِن ، كما أن صورة الشَّيخ الذي وقف في الطَّرف ، تجسيدٌ خيالي للعقل الفعّال واهب الصُّور للموادِّ ، وهو المسمَّى بلغة الشَّرع رُوح القُدُس وجبرئيل .

وقد مضى السُّهْرَوَرْدِي يعرض الحوار الذي دار بينه وبين الشَّيخ الَّذي رمز به للعقل الفعّال ، وإذ يسأله عن الرّكْوة ذات الأحدَ عشرَ ثنيًا ، يجيبه بأنها عقول وأفلاك ، وإذ يسأله عن جناحَيْ جبريل ، يجيبه بأن الأيمن نور مَحْضٌ والأيسر تمتدُّ عليه بقعة سوداء . و يخرج السُّهْرَوَرْدِي بهذه الصُّور مخرج الرَّمز ، ويمثِّل للمجرَّد بالمحسوس ، فالنُّور والظُّلمة في الجناحين تصوير يجسِّد الوجود والعدم والوجوب والإمكان .

ويختم السُّهْرَوَرْدِي رؤياه بقوله : ثم عندما ارتفع على قصر أبي فجر النَّهار ، أغلق الباب الخارجي ، وفتح باب المدينة ، وذهب التُّجّار إلى أشغالهم ، وتغيَّبت عنِّي جماعة هؤلاء الشُّيوخ . ولعلَّه يرمز بهذه الخاتمة إلى اختفاء حالة التَّأمُّل واشتغاله بالمدركات المحسوسة (١٤٩) .

إن وقوف السُّهْرَوَرْدِي على الأعراف بين لطافة المجرَّد وكثافة المحسوس ،

يمثِّل الوساطة بين المتقابلين بوصفها شرطًا للتَّخيُّل الَّذي نظفر بنشاطه فيما تجسَّد من مفاهيمَ وتصوُّراتٍ بإيلاجها في المدركات المحسوسة . ولا يخفى أن الصُّور الخياليَّة في رسالة السّهْرَوَرْدِي موجَّهة بفكر إشراقي محدَّد . إنها صور يمكن تقسيمُها إلى لوحات متتابعة يضمُّ كُلَّ مجموعة منها نسق واحد .

ومن بين الصُّور الَّتي ينتظمها نسيج معين ، تلك الَّتي تدور على حجرة النِّساء ، وقصر الأم وأقمطة الأطفال . وتطرح هذه الصُّور الخياليّة من الوجهتين السِّيميولوجيَّة والسِّيمانطيقيَّة مستوياتٍ من الدّلالة . فالمرأة كثيرًا ما بدت معادلاً رمزيا لطبيعة إلهيَّة مبدعة ، وارتبطت في الثَّقافات الْمُمعِنة في القِدَم بالأرض ، فكلاهما حَرْثٌ ، وكلاهما مصدر خصوبة وعطاء . أمّا في الأديان السّاميَّة الكتابيَّة فهي تصوير رمزي للغواية والإغراء بمخالفة الأمر الإلهيِّ ، مما أفضى إلى السُّقوط والطَّرد من جنة عدن ، إنها وعاء البذْرة الَّتي تنطوي بضرب من الكُمون على مبدإ النُّموِّ والحياة ، وهي لدى المسيحيِّين وعاء الكلمة والحكمة والتَّقوى ، ولدى العُرَفاء رمز على تمام الانفعال . إن المرأة هي الأمُّ ، والطِّفل ثمرتُها ونتاج رحمها المعتم . وبديهيٌّ أن هذه الدّلالات لا تنسجم مع الصُّور التي ساقها السُّهْرَوَرْدِي في رسالته ، إذ التَّخيُّل هنا يتفتح على دلالات أخرى تتمثل في « الحسي » وما ينطوي عليه من عرامة وبهيمية ولذة .

يقول الشّارح فيما سبق أن اقتبسنا ، إنه نسب الأنوثة إلى عالم الأجسام لكونه محلَّ الإحساسات والشَّهوات واللَّذائذ الطَّبيعيَّة ، ومن ثم يبدو الانطلاق من حجرة النِّساء وقصر الأمِّ صورة رمزها الانسلاخ من الجسماني ، والانعتاق من الحسِّي ، والتَّحرُّر من الشَّهواني ؛ نشدانًا للحكمة ، وعروجًا

إلى اللَّطائف الروحيَّة بعد تمزيق اللَّفائف و تجاوز الطُّفولة و بلوغ الرُّشد المعرفي ، وكأن هذه الصُّور تؤذن بنوع من الكَفِّ القصدي للإحساس والحواسّ ، تفتيحًا لآفاق المعرفة الوجدانيَّة وانتهاءً للمثل المعلَّقة المستنيرة .

على هذا النَّحو أحدث الإشراقيُّون والعرفاء قطيعةً بين الرُّوحي والمادِّي ، بين المحسوس في صيرورته وتغيُّره ، والمعقول في دَيمومته وثباته ، إذ لا بدَّ من نبذ أحدهما لمشارفة الآخر . إن الجسم بوصفه جِماعَ الإحساسات ، ينبغي تجاوزُه لبلوغ عالم الأنوار المطهَّرة عن ملابسة المادة . ولكن كيف يتأتَّى هذا التَّجاوز والجسم ضرورة لا محيصَ عنها ؟

إن هذا التَّجاوز الَّذي عبَّرت عنه الاتِّجاهات العرفانيَّة بالتَّرك والتَّخلِّي وخلع البدن ، يفسَّر مجازيًا بعدم الاستهلاك في الحواسِّ أو الاستغراق في المحسّات ، باعتباره أمرًا ضروريًا في بداية التَّجربة الرُّوحيَّة ، وذلك أن العارف إذا توقَّل في معراج المعرفة ، وارتقى بواسطته إلى الأفق الأعلى ، تفتَّح على الجسم فلا يعود يُزري بالحسِّ والمحسّات ، لدخولها في بنية التَّجلِّي دخولاً أفضى ببعض العرفاء إلى القول بأن « الذّات » حسِّيَّة لا تدرك ، ومتى شاهد العارف هذا التَّجلِّي الوجودي المتنوِّع ، التذَّ بالمحسوس لا من حيث هو محسوس فحسب وإنما بوصفه تجلِّيًا للوجود ، ولدى هذا الوصيد لا يفرُّ من جسمه لأنه صورة من صور التَّجلِّي ، ولا يهرب من عالم حسِّه ، وعندئذ يشهد الوجود متجلِّيًا في حقيقة ذات حدَّين يَئولان إلى ما هو روحٌ وفكر وما هو ممتدٌّ في المكان .

وتبدو صورة الدِّهليز الأبوي في الرِّسالة بنية تخيُّليَّة تنحلُّ إلى ميراث

الحكمة الهرمسيَّة ، وإلى تصوُّر مقتضاهُ أن المعرفة الوجدانيَّة الملتفَّة بذاتها لا تنبعث إلا من الأغوار العميقة ، الَّتي تُطبق عليها غواش من ظلمات بعضها فوق بعض ، ومما يظاهر هذا التَّصوُّر ما تحدَّث عنه أتباع هرمس المثلَّث العظمة من دهاليز تُخفي ألواح الحكمة المستورة . وإنما نسب الدِّهليز للأب من باب المقابلة لحجرة النِّساء وقصر الأمِّ .

إن ما ساقه الأدب العرفاني من صور خياليَّة للغرف والدَّهاليز والجبال الباذخة والوُديان العميقة ، تئول كلُّها إلى طبيعة خاصَّة بالبنية المكانيَّة . وبينما يوحي التَّشكيل الخيالي للحجرة بمكان ملموم بارز الأركان محدَّد الجهات ، يبدو الدِّهليز مستطيلاً كأنما الواقفُ فيه نقطة في اللانهاية مدخلاً ومخرجًا ، مما يُلقي في الرّوع شعورًا بالرِّعدة والقُشَعْريرة والبرودة . أمّا الغرفة فمكان يُهيِّئ شعورًا بالدِّفء والاستيطان و بأن الإنسان قد استوعب من جميع جهاته .

ومن الصُّور المبنيَّة على أساس طبوغرافي صورتا المدينة والصَّحراء ، ويكمن الأساس المادِّي لهذه الصُّور في نسق من « الاتِّجاه » إلا أنها تجاوز المفهوم الجغرافي إلى آخر عرفاني ، فالصَّحراء بانبساطها واتِّساعها وجلالها ورهبتها وصمتها الذي يعين على التَّأمُّل ، تُعادِل داخل البناء الرَّمزي اتِّجاه الشَّرق مَوْئل الحكمة المستضيئة ، أمّا المدينة بضجيجها واضطراب حركة النّاس فيها ، فحَرِيٌّ أن تبعث على التَّشتُّت والانصراف ، وهي لذلك عند السُّهْرَوَرْدِي رمز على غروب التَّأمُّل واختفاء الحكمة .

ومما لاذ به السُّهْرَوَرْدِي الرَّكْوة ذات الثَّنيات ، ويَئول الأساس المادِّي لهذه

الصُّورة إلى التَّحوِّي والالتفاف والتَّداخل ، إنها صورة قد تُشعِر بالاختناق ، ولكنها في السِّياق الإشراقي مُعادِلٌ تخيُّلي يرمز إلى الدَّوائر المتداخلة بوصفها تمثيلاً هندسيّا لفهم كوزمولوجي قديم .

وقد أنهى السُّهْرَوَرْدِي رسالته بعبارة أجراها على لسان الشَّيخ الواقف في طرف الصَّفِّ وهي قوله في صياغة مُشعِرة بالتَّناقض ، جئنا من حيث أين لا أين ، من « ناكجا أباد » . والقصد من الجمع بين الإثبات والنَّفي على هذا النَّحو ، أن تكون الصِّيغة معادلاً للتَّعبير عن الشُّعور المتأمِّل ، فالنَّفس إذا تجرَّدت بالمفهوم الإشراقي أشبهت العالم المستنير العاري عن المادَّة ، من حيث يَئول كلاهما إلى الإفلات من الامتداد والتَّخارج في المكان . وهكذا ينتهي السُّهْرَوَرْدِي في رسالته إلى تحطيم البنية المكانيَّة الَّتي بدأ بها واستعان عليها بالصُّور الَّتي تجسِّد الاتِّجاه .

ومما أحال عليه في رسالته صور تخيُّليَّة للنُّور والظُّلمة والفجر ، تستمدُّ رمزيَّتها من « التَّكوير الزَّماني » . إنها ليست بِمَعزِل عن التَّكوين المادِّي لصور الاتِّجاه ، فالشَّرق مرتبط بالنُّور والتَّجلِّي والظُّهور والتَّأمُّل ، أمّا الغرب فرمز على الظُّلمة والاحتجاب والشَّواغل القاطعة .

و قد فرض هذا التَّقابل ضرورةَ أن يكون ثَمَّ ميقاتٌ وسط بين الليل والنَّهار ، وبرزخ بين الظُّلمة والنُّور ، كما أن الخيال برزخ و وسط بين العيني والمجرَّد ، والفجر بوصفه هذا الميقات ، لا ينتمي إلى النُّور ولا ينتسب إلى الظُّلمة ، ففيه من تنفُّس الأول ومَحْو الثاني ، وكان طلوعه إيذانًا بالانتباه والهروب من هذا الحلم اليقظان .

وبعد ، فإن الأدب العرفاني مليءٌ بصور خياليَّة أخرى تنتمي بنيتها السَّيكولوجيَّة إلى الطَّيران والتَّحليق ومخاوف التَّردّي والسُّقوط ، وهذا ما نجده في الأشكال الأدبيَّة الَّتي مثّلت لهذا الرَّمز بصور مشتقَّة من عالم الطَّير ومأثورات المعراج .

وها هنا مجال رَحْب لدراسةٍ أدبيَّة مقارنة ، وقد رغبنا في سَوق هذه النَّماذج للكشف عن التَّطابق بين النَّظريَّة والإبداع الأدبي . إن من شأن هذا التَّحليل أن يُعينَ على دراسة الخيال في المباحث البلاغيَّة والنَّقديَّة والمذاهب الاستطيقيَّة المختلفة ، فللخيال مظهرٌ جمالي تكشف عنه الدِّراسة التي تُعنَى بتحليل ما يبدع من صور وأبنية وأشكال .

الباب الثالث

الخيال: مشكلات بلاغيَّة ونقديَّة في التُّراث العربي

الفصل الأول
الخيال ونظريَّة المحاكاة الأرسطيَّة
في تراث الفلسفة الإسلامية

كان لأرسطو نفوذٌ واسع التَّأثير في الثَّقافة العربيَّة بفضل ما تَرجم النَّقَلة من السُّرْيان ، وكانت الثَّقافة العربيَّة هي الوسيطَ الَّذي انتقلت فلسفة أرسطو من خلاله إلى أوربّا بفضل التَّرجمة إلى اللاتينيَّة .

وقد حَظِيَ كِتاب الشِّعر في تراث الثَّقافة العربية بمزيد اهتمام ، بدأ عند الفلاسفة كالكِندي والفارابي وابن سينا وابن رشد ، منذ أن نقله أبو بِشر متّى ابن يونُس المتوفَّى سنة ٣٢٨ هـ/ ٩٤٠ م ، ثم ما لبثَ هذا الاهتمام أن انتقل إلى الْمُشتغِلين بالبلاغة والنَّقد في العصر العبّاسي وفيما تلاه من عصور .

والحقُّ أن التَّرجمة العربيَّة لكتاب الشِّعر لا تكاد تخلو من لَبْس وخطأ

وسوء فهم ، وهو لَبْس أفضى إلى تصوير شخصيتَين لأرسطو ، إحداهما شخصيَّة الفيلسوف والمعلِّم الأوَّل الذي تُعزَى إليه بعضُ الكتب المشهورة كالسَّماع الطَّبيعي وأنالوطيقا وريطوريقا والكون والفساد وبويطيقا ، والأخرى اختلطت سِماتُها بشخصيَّة أفلوطين صاحب التساعات والأثولوجيا ، وليس أدلَّ على هذا الخلط من أن ابن ناعمة الحِمْصي نسب أثولوجيا أفلوطين لأرسطو .

ومن الجدير بالذِّكر أن النَّقَلة والشُّرّاح خلطوا في فهم كتاب الشِّعر أحيانًا بين الخيال والوهم ، ومع ذلك فطن بعضهم إلى أن نظريَّة أرسطو في المحاكاة لا تعدو أن تكون نظريَّةً في الخيال .

و قد سَبق أن بينّا هذا الخلط بين الخيال والوهم في موضعه من هذه الدِّراسة ، وأحَلْنا في ذلك على يعقوب بن إسحَق الكِنْدي وإسحَق بن حُنَين وقُسْطا بن لوقا . ولم تلبث كلمة التَّخيُّل ومشتقَّاتُها أن تحدَّدت دلالاتها الاصطلاحيَّة المتميِّزة في القرن الثّالث نتيجةَ المعارف الفلسفيَّة الَّتي نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرِّخو نظريّات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوربِّي يذهبون إلى أن مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات الَّتي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحدَّدت قسماته في ظِلٍّ مباحثَ فلسفيَّةٍ محدَّدة ، فإن هذه الحقيقةَ يمكن أن تنطبق على التُّراث النَّقدي عند العرب [١٥٠] .

والحقُّ أن الفارابي فسَّر المحاكاة الأرسطيَّة بالتَّخيُّل ، ومهَّد بإقامته نظريَّةَ المحاكاة على أساس سَيْكولوجي ، الطَّريقَ لمن تلاه من الفلاسفة أمثال مسكوَيهِ

وابن سينا وابن رُشد ، وأوضح لهم الصِّلة بين الشِّعر والتَّخيُّل ، ومن ثم بدأت كلمة التَّخيُّل ومشتقّاتها تدخل في دائرة المصطلح النَّقدي والبلاغي، تقترب منه على استحياء في النِّصف الثّاني من القرن الرّابع ، ثم يتدعَّم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس ، وابن رشد في القرن السّادس ، حتّى تصلَ إلى أقصى درجات القوَّة والوضوح عند حازم القَرْطاجَنّي في القرن السّابع .

ويرجع فضلُ الفارابي إلى أنه لم يكتفِ بشُرّاح أرسطو المتأخِّرين لتمثّل نظريَّة المحاكاة الأرسطيَّة ، ذلك أنه استعان بدراسات أرسطو عن النَّفس ، فربط على هذا النَّحو بين حديث أرسطو عن الشِّعر وحديثِه عن النَّفس ، ومن ثم أزال الفجوة بين علمِ النَّفس الأرسطي ونظريَّةِ المحاكاة الشِّعريَّة ، وأقام الفكرة الأرسطيَّة على تمثُّل الغاية من الشِّعر فيما يوحي به من وقفة سلوكيَّة يدفع الشّاعر إليها المتلقِّي بأقاويل مخيّلة بينها وبين السُّلوك المرتَجى عَلاقةٌ نفسيَّة قويَّة ، بمعنى أن القصيدة تقدِّم لمخيِّلة المتلقِّي مجموعةً من الصُّور تَستدعي من ذاكرته طائفةً من الخبرات المختزنة ، تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقِّي حالة نفسيَّة تجعله يقف ضدَّ موضوع التَّخيُّل الشِّعري أو معه ، وبالتّالي يسلك إزاءه سلوكًا (١٥١) .

أمّا ابن سينا فيتَّفق مع الفارابي في فهم المحاكاة بوصفها ضربًا من التَّخيُّل ، وقد بسط شرحه للنَّظريَّة الأرسطيَّة في كتابه « الحكمة العروضيَّة » وفي الفنِّ التّاسع من الجملة الأولى من كتاب الشِّفاء ، وقد كان لشروحه تلك تأثيرٌ عريض على المُشتغِلين بالدَّرس البلاغي لا سيَّما حازم القَرْطاجَنّي في كتابه « مِنْهاج البُلَغاء » . و برغم هذا التصوُّر وقع ابن سينا في ضرب من سوء

الفِهم ، عندما اعتبر الخيال حيلةً صناعيَّة ، وجعله ضربًا من الفطنة ونوعًا من الذَّكاء المحدود والمهارة اللُّغويَّة ، الَّتي يصطنعها الشّاعر اصطناعًا يتوسَّل إليه بطرائقَ من الحِيَل ، تَئول إلى تناسُب الأجزاء في سياق التَّشابه أو التَّخالف . وأصل هذا اللَّبس عنده قياس الأشياء بمعاييرَ ليست من طبيعتها ، وحكمه على الشِّعر حكم المنطقي على البرهان والقياس صحَّةً وخطأً .

لقد ربط ابن سينا بين التَّخييل وإثارة التَّعجُّب ، وهو ربط يعني أن أخْيِلة الشِّعر تبعث في المتلقِّي إعجابًا بالصُّور الَّتي تبدعها مخيِّلةُ الشّاعر من المعطى الحسِّي . إن الإعجاب في هذا السِّياق غير دالٍّ ، فالتَّعجُّب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار ، و إنما الدّالُّ أن نربط بين التَّخييل وإثارة الدَّهشة ، لما يحيل عليه التَّدهُّش من تنوُّع وجدَّة يبدعها الخيال .

وفي كلام ابن سينا ما يُؤذِن بوضع التَّخيُّل والانفعال في مساق واحد ، إذ التخييل من شأنه أن ينفعل له المتلقِّي بغير رويَّة فكريَّة ، بحيث يحدث فيه هيئات مختلفة من تلذُّذ وغِبْطة وانتشاط من عِقال ، أو تألُّم وحزن تنقبض له النَّفس ويحرج منه الصَّدر . إن من وظائف التَّخييل على هذا النَّحو إحداثَ وضع كيفي من الانفعال ، ولكن ما المقصود بهذا الانفعال ؟ هل هو مجرّد استجابة عضويَّة معتادة تفسِّر حالة نفسيَّة نوعيَّة ، تتيح في إطار النَّظريّات القديمة إمكانيَّة الرَّبط بين الظّاهرات الفسيولوجيَّة والظّاهرات السَّيْكولوجيَّة ؟ لئن كان هذا هو المقصودَ لقد راغ ابن سينا إلى انفعال يتميَّز بالسَّطحيَّة والسَّذاجة إن الانفعال - على حدِّ تعبير سارتر - « يتجلَّى باعتباره عَلاقةً عينيَّة معيَّنة لكياننا النَّفسي بالعالم ، وليست هذه العَلاقة رابطةً عمياء تربط بين الأنا والكون بل هي بناءٌ منظَّم قابل للوصف . »[١٥٢]

إنَّنا نقبل هذا التَّصوُّر في إطار الفهم القديم للعَلاقة بين الفعل والانفعال ، فالتَّخييل فعل المُبدع الَّذي يأخذ وضع إرسال ، والانفعال هو الكيف الشُّعوري الَّذي يطرأ على المتلقِّي بوصفه مُستقبِلاً لفعل الإبداع التَّخيُّلي . إن هذا الرَّبط عند ابن سينا بين التَّخييل والانفعال ، ليس بمَعزِل عن التَّصوُّر الأرسطيِّ للمأساة ، ذلك أنها تثير في المُشاهِد انفعالَي الرُّعب والشَّفقة ، وتُدمجهما وتصالح بينهما تحقيقًا لضرب من التَّطهير . إن إضفاء ابن سينا طابَعَ المنطق الصُّوري على التَّخييل الشعري ، أمر يرد إلى مقايسة فاسدة أضرت المباحث البلاغية والنقدية . وشتان بين منطق الخيال الذي تحدث عنه بعض الدارسين ، وبين ما ذهب إليه ابن سينا متأثِّرًا بالمنطق الأرسطيِّ ، ليُرسِيَ الخيال الشعري على أسس عقليَّة تَئول إلى الصَّنعة والفطنة والمهارة والحيلة .

ومما يَشي بمحاولته إدخالَ التَّخييل الفنِّي في قوالب المنطق ، اعتباره الشِّعرَ بمثابة مقدّمات مخيلة ، كأنما يشاكل بينه وبين القياس ، وتمييزه بين التَّخييل والتَّصديق . صحيح أنهما بمثابة إذعان ، إلا أن الأوّل إذعانٌ للانفعال والتَّعجب والاسترواح للقول ، أمّا الثّاني فإذعانٌ للتَّطابق بين الشَّيء والعبارة المقولة فيه .

والتَّخييل والتَّصديق على هذا النَّحو معيارانِ للتَّمييز بين الشِّعر والخطابة ، إذ الشِّعر مجاله التَّخييل ، أمّا الخطابة فمجالها إيقاع التَّصديقات ، وهي في المظنون محدودة ومتناهية ، والتَّخييل عكس ذلك .

وكان ضروريًا أن يُفضي هذا الفهم إلى اعتبار البحث في المحاكاة والتَّخييل فرعًا من فروع البحث المنطقي ، وازدادت البنية المنطقيَّة للتَّخييل رسوخًا في

حديث ابن سينا عن المقدِّمات التَّخيُّليَّة وربطه بينها وبين الصِّدق والكذب ، وما لبثت هذه الأفكار أن تغلغلت في نسيج الدَّرس البلاغي والنَّقدي مما دفع إلى الاعتقاد في أن أبلغ الشِّعر أمعنه في الكذب ، وعلى هذا النَّحو انحرف مسار التَّخييل في الفنِّ الشِّعري ، وأقحم فيه ما ليس من طبيعته وجوهره ، إذ الصِّدق والكذب أدخل في أحكام التَّناقض والقياس ، ولا شأن للتَّخييل الشِّعري بهما . وقد بلغ الأمر بهذه المقايسة الفاسدة أن اعتبرت الصِّياغة الشِّعريَّة نوعًا من القياس المتألِّف من مخيّلات تؤثِّر في النَّفس ما يكون مبدأ فعل أو ترك . قال ابن سينا : « المقدّمات الشِّعريَّة هي المقدّمات الَّتي من شأنها إذا قبلت أن توقع للنَّفس تخيُّلاً لا تصديقًا . »

والتَّخيُّل هو انفعال من تعجُّب أو تهوين أو تصغير أو غمٍّ أو نشاط ، من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاعَ اعتقاد ألبتَّة ، وهذه المقدّمات ليس من شرطها أن تكون صادقةً ولا كاذبة ولا ذائعة ولا شَنِعة ، بل أن تكون مخيّلة ، ويكاد أن يكون أكثرها محاكياتٍ للأشياء بأشياءَ من شأنها أن توقع تلك التَّخيلات . والشِّعر لا يتمُّ شعرًا إلا بمقدّمات مخيّلة و وزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرًا في النُّفوس .

ويمضي ابن سينا على هذا النَّسق فيعدُّ القول المخيّل من أقسام المنطق ، وعبارته في ذلك أن للمقدّمات المخيّلة لواحقَ وعوارض . . . وكذلك الوزن ، لكن القول في الوزن أولى بصناعة الموسيقيِّين ، و أمّا الَّذي من صناعة المنطق فالنَّظر في المقدّمات المنطقيَّة و لواحقها ، و كيف تكون حتى تصير مخيّلة . »[١٥٣]

ومن قَبيل التَّفريع المنطقي استقصاءً للتَّقسيم قولُه وقد اعتبر الخيال الشِّعري

حيلةً مصنوعة ، فنبا عن طبيعة الخيال من حيث هو إبداعٌ تحتشد له الطّاقات والقدرات : « إن القول الشِّعري يتألَّف من مقدّمات مخيّلة ، وتكون تلك المقدّمات موجَّهة تارةً بحيلة من الحِيَل الصّناعيَّة نحو التَّخييل ، وتارةً لذواتها بلا حيلة من الحِيَل ، وهي أن تكون إمّا في لفظها مقولة باللَّفظ البليغ الفصيح بحسب اللُّغة ، أو أن تكون في معناها ذات معنًى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته ، مثال ذلك قول «امرئ القيس» :

وما ذَرَفتْ عَيْناكِ إلا لِتَضْرِبي بِسَهمَيْكِ في أعشارِ قَلبٍ مُقَتَّلِ

وإمّا في المعنى كقوله :

كأنَّ قلوبَ الطَّيـرِ رَطْبًا ويابِسًـــا

لَدى وَكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي (١٥٤) »

و واضح أن ما استشهد به لامرئ القيس ليس من قبيل ما هو لذاته ، إذ فيه خيال شِعري يئول إلى الاستعارة في البيت الأول و إلى التَّشبيه في البيت الثّاني .

لقد كان ابن سينا يجد غُنْيَته في سَوق شيءٍ من النَّماذج الشِّعريَّة ، لا لينظر فيها نظر النَّقد و التَّحليل و التَّنوير ، و إنما إيضاحًا لطريقته في التَّقسيم الصُّوري ، واستدلالاً على ضروب من الشِّعر ، منها ما جاد معناه ومنها ما لم تقارنه حيلة التَّخييل ، وهو استدلال منقوض ، ونَظرٌ في الشِّعر حَسير ، تدلُّ عليه كلمة « الحيلة » التي تشبَّث بها وألحَّ عليها أيَّما إلحاح ، وكأن الخيال الشِّعري عنده مُنْبَتٌّ العَلاقة بالإبداع والقدرة على إنشاء عوالمَ جديدة . إنه لا يعدو في سياق هذه الكلمة أن يكون مقيسًا في إطار القرنين الثالث والرّابع

على مجموعة من التَّصوُّرات الموجَّهة بطرائق الحيل ، كالسِّحر والطَّلاسم والأكاسير الكيماويَّة .

والبيت الأوَّل الَّذي ساقه ينتمي للشِّعر العاطفي ، ولو أننا اكتفينا بالشُّروح المدوَّنة فقلنا إن مراد الشّاعر أن يعبِّر عن قلبه المقتول بنظرة المحبوبة شابها دمع سِجام ، لَرُغنا إلى سذاجة بالغة في التَّبصُّر بالخيال الشِّعري ، ولا عذر له في أن جعل البيت تأديةً شعريَّة لا يقارنها التَّخييل ، فالنَّشاط التَّخيُّلي يُبدي صفحته في البيت مأخوذاً في كليَّته .

ومدار البيت ، إن شئنا أن نُهيب بالظّاهراتيَّة تفسيرًا للفنِّ ، على عَلاقة عاطفيَّة محورها « النَّظرة » . لكن النَّظرة في سياق الصُّورة مبلَّلة بالعَبَرات ، إنها إذاً نظرة باكية ، ولكن فيمَ البكاء الَّذي ندَّى العين النَّجلاء والأهداب الوطفاء ؟ إن بكاء المرأة ربما كان علامة على رقَّة العاطفة وضعف الأنثى ، وربما كان مكراً تمكره ودمعًا تستدرُّه إيقاعًا بالعاشق في شَرَكٍ يعزُّ ويغلب ، والمعنى الأخير عليه مدار البيت . إن النَّظرة لا تتقوَّم إلا بمنظور إليه ليس بمَعزِل عن البنية الكيفيَّة لهذه النَّظرة الَّتي آلت إلى تحطيم داخلي للفؤاد ، أفضى إليه إحالة الحي « الأهداب الوطفاء » و « العينان النَّجلاوان » إلى طبيعة جامدة .

على هذا النَّحو يبدو الدَّمع المندي والبكاء المستدِرُّ بمثابة تقوية وتوهين للنَّظرة . وينحلُّ هذا التَّقابل إلى نوع من المخاتلة والمقامرة .

إن الشّاعر فريسة النَّظرة الباكية و مصطادها ، تلك الَّتي صيَّرت قلبه جذاذاً . ولا يخفى ما في هذه الصُّورة من نمطيَّة لاذ بها شعراء العصور

التّالية، مع توسُّع في الصُّورة وفضل تفنُّن يدلُّ عليه قول المتنبي :

مَثَّلْتِ عَينَكِ في حِشايَ جراحةً فتَشـــابَها كِلتـاهُما نَجْـــلاءُ
نَفَـــذَتْ عَليَّ السّابِرِيَّ ورُبَّما تَنْدَقُّ فيهِ الصَّـــعْدَةُ السَّــمْراءُ

أمّا البيت الثاني فاكتفى ابن سينا بإيراده تمثيلاً لما جاد معناه ، وندَّ عنه التَّشبيه الَّذي أبدعه امرؤ القيس ، وكان مثار إعجاب الشُّعراء في العصور التّالية ، حتى إن بشارًا لم يُخْفِ تعجُّبه من جمعه شيئَين بشيئَين ، فرغب في أن يجمع ثلاثة بثلاثة في قوله :

كأنَّ مُثارَ النَّقعِ فوق رُءوسِنا وأسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكِبُه

وبيت امرئ القيس ضمن أبيات أخرى صوَّر فيها قوَّة العُقاب بقوله :

كأنِّي بفَتْخاءِ الجناحَيْنِ لِقْـــوَةٍ صَيُود مِن العِقبانِ طَأْطَأْتُ شِـــمْلالِ
تَخَطَّفُ خِزّانَ الشَّرَبَّةِ بالضُّحى وقَدْ حَجَـــــرَتْ مِنْها ثَعالِبُ أورالِ
كأنَّ قلوبَ الطَّــيرِ رَطْبًا ويابسًا لَدى وَكرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

لقد أورد ابن سينا البيت تمثيلاً لما جاد معناه ، وغاب عنه النَّشاط التَّخيُّلي وما أبدعه من تشبيه . ولكي نتجنَّب سذاجة الشُّروح القديمة وإصرارَها على لمح وجه التَّشابه ، ينبغي ظواهريًا الاعترافُ بأن « الصُّورة الشِّعرية » كيان نفسي وبناء لُغوي قابلان للوصف والاكتناه الموضوعي .

ومن الوضوح بمكان أن الخيال أسَّس بواسطة الصُّورة « تضايفًا » بين عناصر متماثلة وموضوعة في سياق « الحي » ، سواء تشخّص في الحيوان أو النَّبات ، وقد حقَّق هذا التَّضايف منطق الخيال القائم على التَّداخل والإدماج، مما يجعلنا نروغ إلى اتِّحاد متبادل بين طرفي الصُّورة ، وهذا ما

يختلف فيه منطق الشّعر عن الوضع المعرفي التّجريبي للواقع المعطى ، فهذا الأخير لا يقفنا على الرُّؤية الخياليَّة الَّتي توحِّد الأطراف ، لأنه يلوذ بالتّصنيف فيضع كلا من الحيوان والنَّبات في فصيلته وجنسه .

صحيح أن الصُّورة الَّتي أبدعها الشّاعر تستمدُّ عناصرها من المعطَى الحسِّي ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحدِّ ، إذ لا تلبث هذه المعطيات الإدراكيَّة في غِلظها وانفصالها أن تتراكب في السِّياق الشّعري والخيالي ، فتنقلب إلى بنية شديدة التَّميُّز لا تنتمي إلا إلى ذاتها . إنها تكسب الواقع المتصلِّب القابل للتَّصنيف ، ضربًا من الانسياب والمرونة ، وتقدِّم لنا بفضل الخيال رؤيةً فيها حرد وميل عن عادتنا في إدراك الأشياء على نحوٍ مألوف . فما الَّذي قدَّمته الصُّورة ؟ وما أفقها الرَّمزي ؟ وكيف قدَّم الشّاعر رؤيته على نحو غير معتاد ؟ وما المقصود بقابليَّة الصُّور الشِّعريَّة للوصف ؟

إن الصُّورة الشِّعريَّة تخضع بنيتها لما يقدِّمه الحسُّ من مدركات ، وإذا كانت المدركات قابلة للتَّصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسَّة المدركة ، فإن الصُّور الخياليَّة قابلة بالمثل للتَّصنيف ، إلا أن التَّصنيف منه نهائي متصلِّب ، ومنه مرن متمازج .

ومردُّ الحدِّ الأوَّل من الصُّورة إلى إدراك بصري وآخر لمسي ، أمّا الحدُّ الثّاني المضايف فيحمل إدراكًا آخر ذوقيًا على الإدراكين ، ومتى لم نقطع البيت عن الأبيات الأخرى ، تجلَّت أمامنا الطَّبيعة في ملتقط يمثِّلها آكلة مأكولة ، هذا في سطوته واقتداره ، وهذا في ضعفه وعجزه واستسلامه .

إن الصُّورة تجلو أمامنا قوَّة هذه العقاب وتحليقها المرن وطيرانها في

الأعالي ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ، وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة . وبهذا التضايف بين الحدَّين يكتمل المشهد ليرينا غريزة « الحي » في المزاحمة والصِّراع طلبًا للبقاء . وتنتمي الصُّورة الشِّعريَّة في جملتها إلى سَيْكولوجيَّة الطَّيران والتَّحليق ، إلا أنها لا تنتهي لدى هذا الوصيد ، ذلك أننا بإزاء ضرب من طيران المراوغة والختل ، تكتسب في سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل وشراسة المخلب المتلقّف ، معانيها من طيران آخر يبدو إذا ما قيس بالأول واهنًا قصير المدى .

على هذا النَّحو نعود أدراجنا إلى ما أبدع الخيال بواسطة الصُّورة من تضايف بين الحسِّي والرَّمزي ، وكأن القلوب المنتزعة الَّتي ماثل بعضها العُنّاب في طراءته وغضارته وحمرته القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف في تشنُّنه وتغضُّنه ويبوسته ، إيذانٌ بمستوًى رمزي للصُّورة يعبِّر عن الحياة متجلِّيةً في شرخ الشَّباب و ورقه و غبطته ، تجلِّيها في عجز الكبر و وهن الهرم ، وكيف أنهما يستقران في نهاية الأمر بضربة لازِبة وخطفة مباغتة في وكر مصير محتوم .

لقد كان ابن سينا ينظر في الشِّعر نظر المنطقي في القضايا والأقيسة والبراهين . وإليه يرجع الفضلُ في إذاعة كلمة التَّخييل مقترنةً بالمحاكاة ، وذلك أن هذه الكلمة لم ترد في ترجمة متى .

وقد حدَّد بعض الدّارسين أربعة معانٍ لكلمة التَّخييل عند ابن سينا ، ومن دلالات هذه الكلمة : أن الكلام المخيل موجَّه إلى مخاطبة الغير . وهنا نرى أثر ارتباط الشِّعر بالمنطق عند العرب ، فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدِّمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على

المقدّمات المقبولة عند الجمهور ، والشِّعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السّامعين ، فالتَّخييل الشِّعري نظير التَّصديق الجدلي والخطابي .

إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد ، بل يفهمها على أنها تصوير معنًى من المعاني للمخيّلة ، والمخيّلة كما شرحها مستودع الصّور الحسِّيَّة ، فهي تخزِّن الصُّور التي يؤدِّيها إليها الحسُّ ، والفكر قد يعمل في هذه الصُّور بالتَّركيب والتَّحليل ، وهي متَّصلة بالقوَّة النُّزوعيَّة ، فإذا ارتسمت في المخيِّلة صورة محبوبة أو مكروهة ، نشطت القوَّة النُّزوعيَّة إلى طلبها أو الهروب منها .

وقد بقي من دلالات التَّخييل عند ابن سينا اثنتان ، إحداهما أن التَّخيُّل أمر خارج عن التَّصديق ، فالتَّصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أمّا التَّخييل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تُحدِث الانفعال ، ومن هنا جاز أن تكون موادُّ التَّخيُّلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت في النَّفس الانفعال المقصود بالشِّعر .

والدَّلالة الثّانية أن التصديقات والتَّخييلات أصبحت عند ابن سينا بمنزلة المادَّة والصُّورة ، مما يترتَّب عليه أن حقيقة الشِّعر الذَّاتيَّة ليست في مادة المعاني بل في صورتها . و من ملاحظاته أن التَّخييلات الشِّعريَّة قد توجَّه نحو « الأغراض المدنيَّة » من سياسيَّة وغيرها ، وأن اليونانيِّين كان غرضهم الحثّ على فعل أو الرَّدع عن فعل ، أما العرب فأكثر محاكاتهم للذّوات [١٥٥] .

وقد لخَّص أبو الوليد بن رشد كتاب أرسطو في الشِّعر ، وجرى في تلخيصه على منهج ابن سينا مع العناية بطائفة من الإضافات ، وتحري

الالتزام بتصوُّر الفلاسفة المسلمين في القرن الرابع لما ورد في كِتاب الشِّعر ، لا سيَّما فهم المحاكاة بوصفها مرادفةً للتَّخييل ، ومن الجدير بالالتفات أن ابن رشد أضاف التَّشبيه إلى التَّخييل لما في التَّشبيه من معنى المحاكاة ، وفرَّع على هذه الإضافة تفصيلاً لأنواع التَّشبيه بسيطِه ومركَّبِه ، آخِذًا في الاعتبار البساطة والتَّركيب في القول على ما يصدر من الإنسان من أفعال تجري مجرى البسيط والمركَّب .

وأدرج في تقسيم التَّشبيه الَّذي فهمه بوصفه محاكاةً وتخييلاً ، ما تعارف عليه البلاغيُّون من تشبيه تذكر فيه الأداة ، وآخر تحذف منه فيكون بمثابة الاستعارة أو الكناية ، وثالث ينتمي إلى ما يعرف بالتَّشبيه المبدل . ولا يختلف منهجه عن منهج ابن سينا في إيراد النَّماذج دون تحليل أو تعرُّف على القيم الجماليَّة . إنهما يَصدران عن مذهب واحد يتمثَّل في التَّقصِّي والتَّقسيم واعتبار الشِّعر ضربًا من الاستدلال المنطقي .

قال ابن رشد في هذا السِّياق : « الأقاويل الشِّعريَّة هي الأقاويل المخيَّلة . وأصناف التَّخييل والتَّشبيه ثلاثة ، اثنان بسيطان وثالث مركَّب منهما ، أمّا الاثنان البسيطان فأحدُهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصَّة عندهم . . . تسمَّى حروف التَّشبيه ، وإمّا أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وذلك مثل قول الشاعر (أبي تمام) :

هُوَ البحرُ مِنْ أيِّ النَّواحي أتَيْتَهُ فَلُجَّتُهُ المعروفُ والجودُ ساحِلُه

وفي هذا القسم تدخل الأنواع الَّتي يسمِّيها أهل زماننا استعارةً وكناية مثل قول زهير :

صَحا القلبُ عَن سَلْمى وأقْصَرَ باطِله وعُرِّي أفراسُ الصِّبا وَرَواحِلُه

. . . إلا أن الكنايات أكثر ذلك - هي إبدالات من لواحق الشَّيء ، والاستعارة هي إبدال من مناسبه ، أعني إذا كان شيء نسبته إلى الثّاني نسبة الثالث إلى الرّابع فإبدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس . . . وأمّا القسم الثّاني فهو أن يبدل التّشبيه مثل قول ذي الرُّمَّة :

ورَمْلٍ كأوْراكِ العَـذارى قَطـعته إذا جَلَّلَتْهُ الْمُظلماتُ الحَنادِسُ (١٥٦) »

ومن الوضوح بمكانٍ في النَّصِّ السّابق أن للفلاسفة مذهبًا في فهم الشِّعر وتحليله ، لا يختلف عن طريقتهم في فهم المنطق الصّوري وما يندرج تحته من مباحث ، يدلُّ على ذلك تعريف ابن رشد للكناية والاستعارة من حيث يَئولان إلى نوع من الإبدال ، هو في الأولى من اللَّواحق وفي الثّانية من المناسب . وتُؤذِن عبارته الَّتي حلَّل فيها وضع الإبدال من الأشياء الَّتي فيها تناسب ، بفهم منطقي للاستعارة في إطار استدلال أو قياس مركَّب من حدود رباعيَّة ، وقد تنحلُّ الاستعارة إلى قياس بسيط يدور على ثلاثة حدود ، وليس من المبالغة أن نزعم أن محاولة إخضاع الخيال الشِّعري للمنطق الصُّوري قد امتدَّ تأثيرها على المتأخِّرين ، كالعضد الإيجي والسّكّاكي والقَزويني ومن إليهم ممن اختلط البحث البلاغي عندهم بمباحث المنطق والجدل الكلامي .

لقد التفت ابن رشد مستهدِيًا بآراء أرسطو في كتاب الشِّعر إلى التَّمييز بين شِعر يساق مساق التَّعليم ليس فيه من الشِّعر سوى الوزن ، وآخر ملحمي أو غنائي يحقِّق التَّخييل والمحاكاة ، كما فرَّق بين نوعين منه : الأول شعر أخلاقي

يحاكي فيه الشّاعر أحوال النَّفس المختلفة ، والثّاني هو شعر الحكمة ، وهذا الأخير مُدرَج في باب التَّصديق من حيث هو إدراك نسبةٍ ما بين موضوع ومحمول ، مما يجعله أشبه بالخطابة لأنها لا تدور إلا على التَّصديقات . وعنده نوع آخر من الشِّعر قائم على التَّذكُّر والتَّداعي ، وسبيل المحاكاة فيه استحضار شيء غائب بآخر حاضر ، ومنه شِعر الوقوف على الرُّسوم وبكاء الدِّيار .

و واضح من تلخيصه أنه وَضعَ متأثِّرًا بأرسطو قاعدةً للتَّخييل فيها ضرب من إلزام الشُّعراء بألا يخرجوا في المحاكاة عما استقرَّت عليه العادة وجرت به ، وهو إلزامٌ يئول بالشِّعر والشُّعراء إلى الجمود والخمول وتحطيم المغامرة اللُّغوية ، الَّتي كثيرًا ما تُفضي إلى الإبداع والجدَّة في الصُّور والأساليب . إنه بهذه القاعدة يذكِّرنا بالشُّعراء والنُّقّاد الكلاسيين في الآداب الأوربيَّة ، عندما تشدَّدوا وفرضوا على الخيال قيودًا و وضعوا للشُّعراء قواعد ينبغي عليهم أن يلتزموا بها ، مما أفضى إلى قيام الحركة الرومانتيكيَّة بوصفها ثورةً على الإلزام والتَّقعيد الَّذي تأثَّر الكلاسيُّون في تقنينه بآراء أرسطو في كِتاب الشِّعر .

قال ابن رشد : « وكما أن النَّاس بالطَّبع قد يخيِّلون ويحاكون بعضهم بعضًا بالأفعال . . . إمّا بصناعة ومَلَكة توجد للمحاكين ، وإمّا من قبل عادة تقدَّمت لهم في ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطَّبع والتَّخييل . . . والصِّناعة المخيِّلة أو الَّتي تفعل فعل التَّخييل ثلاثة : صناعة اللَّحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية . »(١٥٧)

وقد مضى ابن رشد في تلخيصه مميِّزًا بين محاكاة بسيطة وأخرى مركَّبة

ممثّلاً لذلك بالشِّعر العربي ، والمحاكاة البسيطة عنده يستعمل فيها نوعٌ من التَّخييل يسمَّى الإدارة أو الَّذي يسمَّى الاستدلال ، والمركَّبة تجمع بينهما ، ومن أمثلة هذا الجمع عنده قول أبي الطَّيِّب المتنبي :

كَمْ زَوْرةٍ لَكَ في الأعرابِ خافِيَة أدْهى - وقَدْ رَقَدوا - مِنْ زَوْرَةِ الذِّيبِ
أزورُهُم وسوادُ اللَّيلِ يَشْفعُ لي وأنْثني وبياضُ الصُّبحِ يُغري بي

فالبيت الأوَّل استدلال والثَّاني إدارة .

ومن أمثلة التَّخييل الَّذي يحاكي الأخلاق وأحوال النَّفس قول أبي الطَّيِّب يصف رسول الرُّوم إلى سيف الدَّولة :

أتاكَ يَكادُ الرَّأسُ يَجْحَدُ عُنُقَهُ وتَنْقَدُّ تحتَ الذُّعْرِ مِنْهُ المَفَاصِلُ
يقومُ تَقويمَ السِّماطين مَشْيُهُ إلَيْكَ إذا ما عَوَّجَتْهُ الأفاكِلُ

وأمّا الشِّعر الَّذي هو أدخَلُ في التصديق والإقناع لقربه من المثالات الخطبيَّة فكثيرٌ في شِعر أبي الطَّيِّب ، وهو ما نعته بشِعر التَّأمُّل والحكمة ، ومنه قوله :

لأنَّ حِلْمَكَ حِلْمٌ لا تَكَلَّفُهُ
ليسَ التَّكَحُّلُ في العَيْنَينِ كالكَحَلِ
خُذْ ما تَراهُ ودَعْ شَيْئًا سَمِعتَ بِهِ
في طَلْعةِ الشَّمسِ ما يُغنيكَ عن زُحَلِ (١٥٨)

لقد كان وَلَعُ طائفة من المثقَّفين في القرن الثالث بتراث الثقافة اليونانيَّة ، لا سيما ما تعلَّق منه بالطَّبيعة والنَّفس والمنطق ونظريَّة المعرفة والتَّأمُّل الثِّيولوجي ، كما كان إعجابهم بما تميَّز به العقل اليوناني من قدرة على التَّنظيم والاستقصاء وطرح الإشكاليّات والتَّشييد النَّظري المُحكَم ، تهيئةً لموقف جعلهم يحتفون

بهذا التُّرات لا سيما المنطق الأرسطي ، وهو احتفاءٌ أفضى إلى استغلال بنيته الصُّوريَّة في علم الكلام وعلوم البلاغة والنَّقد ، فجعلوا يُقحِمونه في مشكلات لا ينهض بها تنويرًا و إيضاحًا ، ويدسُّونه في قضايا لا يفي بتحليلها و وضعها في السِّياق الملائم ، ومن هذا القبيل اعتبارُ الصُّور الشِّعريَّة بوصفها تحقُّقًا فنيًا للخيال ، ضربًا من الاستدلال أو القياس بسيطًا كان أو مركَّبًا .

إن النَّتائج الَّتي انتهى إليها الفلاسفة متأثِّرين بكتاب الشِّعر ، تدلُّ على قطيعة غير مبرَّرة بين المبحث النَّظري في الخيال ، ومبحث التَّخيُّل الشِّعري . ولو أنهم وصلوا الجانب النَّظري بالجانب الفنِّي ، لَمَا تورَّطوا في معالجة الخيال الإبداعي وتفسيره بمقولات منطقيَّة صوريَّة .

والحقُّ أن لدى الفلاسفة ولدى العُرَفاء من الصُّوفيَّة شيئًا من الخلل في مبحث الخيال ، أمّا الفلاسفة فتوفَّروا على تفسير التَّخيُّل بمقولات المنطق ، ذلك بأنهم جعلوه شكلاً من أشكال القياس لا يعتبر فيه صدق المقدمات أو كذبها ، وكأن الصُّور الَّتي يبدعها خيال الشّاعر لا تتركَّب إلا وفق ما يتركَّب منه القياس من مقدمات وحدود وسطى ونتائج .

إن الواقع النَّفسي والإبداعي للتَّخيل سواء كان من قِبَل المبدع أو المتلقِّي ، كفيلٌ بأن ينقض هذا التَّفسير المنطقي من تبديد للحظتَي الإبداع والتَّلقِّي . ولا يتأتَّى لأحد أن يزعم أن الشّاعر أو المتلقِّي يمرُّ بهذه المراحل بحيث يقدِّم قضيَّة يُردِفها بأخرى ثم يتبصَّر بالصُّورة في شكل إنتاج لازم عن المقدّمتين والحدِّ الأوسط ، ذلك لأن الإبداع التَّخيُّلي يتجاوز هذه البنية المنطقيَّة ، الَّتي تدور على المقولات والكمِّ والكيف والاستغراق والتَّقابل والتَّضادِّ والدُّخول تحت

التَّضادّ ، وما يتفرَّع على ذلك من أشكال القياس والأسوار والعكس . إن التَّخييل بتجاوز هذا النَّسق الصُّوري إلى مستوًى نفسي و وجداني ، تستحضر الصُّورة بواسطته معطيات الإدراك وقد صهرها الخيال وأعاد تنظيم علاقاتها بمنطق مختلف ، يتمثَّل في الإدماج والتَّوحيد والتَّركيب الجدلي الَّذي يضايف بين المتقابلات .

إن تصوُّر الفلاسفة للتَّخييل الشِّعري ، موجَّه باستبدال يكشف عن خطأ في التَّصوُّر ، استبدال المنطق الصُّوري بوصفه بنيةً منظِّمة للمعرفة بالمنطق الخيالي ، وأين مبدأ الهُوِيَّة والذّاتيَّة وعدم التَّناقض في الأوَّل من مبدإ التَّداخل والإدماج واستقطاب المتقابلات في الثاني ؟

إننا أمام بنيتين منطقيَّتين ، إحداهما صوريَّة تنظيميَّة تعصم الفكر من الزَّلل ، وتكفل له الاستواء وعدم التناقض ، وتضع المعايير الَّتي يقاس بها الصّدق والكذب في القضايا ، وتمهّد له طرائق القياس والاستدلال والبرهان، وتصنِّف العالم المعطي للوعي بالاستقراء واستقصاء التَّقسيم إلى أجناس وأنواع . أمّا الثّانية فنفسيَّة وجدانيَّة لا شأن لها بأحكام الصّدق والكذب ، لأنها تكسبنا قدرة الانحراف عن الواقع الغليظ ، وليس من شأن هذه البنية أن تقسِّم وتصنِّف وتعزل اللَّحظات . إن احتواء البنية الأولى على خاصيَّة التَّنظيم ، لا يعني خُلُوَّ الثّانية من هذه الميزة ، إذ إن منطق التَّخييل الشِّعري يحتوي على قدرة هائلة على التَّنظيم ، تنظيم ما لدينا من استجابات ودوافعَ وخبرات .

إن بين التَّأمُّل النَّظري والتَّعرُّف على خواصِّ التَّخييل في الشِّعر هُوَّةً

وانفصالاً ، وإذ ربط الفلاسفة في التَّحليل النَّظري بين الخيال والإدراك والذاكرة ، عَدَلوا في المبحث الشِّعري عن هذه العَلاقات ، مُكتفِينَ بوضع التَّجربة الشِّعريَّة وما تُبدِعه بواسطة الخيال من صور في سياق تصوُّرات منطقيَّة ، وكان الأوْلى بهم أن يقيموا مبحث التَّخييل على بعض النَّتائج التي انتهوا إليها في القسم النَّظري ، ذلك أنهم ألَمُّوا فيه بنتائجَ جيِّدة عبر عنها ابن سينا بقوله إن من شأن القوَّة الخياليَّة أن تركِّب بعض ما في الخيال مع بعض ، وأن تفصل بعضها عن بعض .

لقد كانت هذه النَّتيجة حَرِيَّةً - لو أنهم أخذوا بها واستثمروها - بأن تصحِّح مسار بحوثهم في التَّخييل الشِّعري ، وأن تفطنهم للتَّركيب الجدلي للخيال الشِّعري متجلِّيًا في التَّفكيك وإعادة التَّنظيم والتَّركيب ، ولكنهم عوض ذلك جعلوا يقنِّنون للتَّخييل بمعاييرَ منطقيَّة تشوبها أحيانًا بعض الملاحظات النَّفسيَّة ، و كأنهم انتهَوا إلى تصوُّر للظَّاهرة ثنائي ، الخيال بإطلاق ، والتَّخييل باعتباره محاكاةً في سياق الإبداع ، وليس الأمر على هذا الحدِّ ، فالخيال نشاط واحد حي له تحقُّقاته و وظائفه في المعرفة وفي الفنِّ على السَّواء .

والحقُّ أن الصُّوفيَّة لا سيما ابن عربي ، لهم في الخيال مذهب يوافق بنيته الجدليَّة إلا أنهم كثيرًا ما ربطوه بمشكلات ثيولوجيَّة ، مما يُؤذِن بأن الخيال تردَّد عند الفلاسفة والصُّوفيَّة بين بنية منطقيَّة وأخرى ثيولوجيَّة . إن مذهب ابن عربي - وإن لم يُعْنَ فيه باستثمار النَّتائج في التَّعرُّف على النَّشاط التَّخيُّلي للشِّعر - أكثر اتِّساقًا وملاءمة لطبائع الأشياء ، يدلُّ على ذلك ما عزا للتَّخيُّل

من إبداع وجدَّة ومعرفة وتجسيد للمعاني وتأليف بين المتقابلات .

هذه هي النَّتائج الَّتي انتهت إليها مناهجُ البحث في الثَّقافة العربيَّة القديمة وهي تتناول الخيال . والسُّؤال الآن عمّا إذا كان البلاغيُّون والنُّقّاد القدامي قد أمكنهم أن يعالجوا النَّقص الَّذي أشرنا إليه ، وأن ينتهوا إلى ما يصحِّح مسار الظّاهرة ويضعها في سياق ملائم .

الفصل الثاني
نظريَّة الخيال في
تراث الدِّراسات البلاغيَّة والنقديَّة

لم يكن مبحث الخيال لدى البلاغيين والنُّقّاد بِمَعْزِل عن منهج الفلاسفة في حدِّه والتَّعرُّف على أنواعه وأقسامه ، وقد تشبَّث نفر من الْمُشتغِلين بالبلاغة والنَّقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج ، ولفّوا لفَّهم فأدخلوا التَّخييل في قوالبِ المنطق . ويجد الدّارس هذا التَّأثير أوضح ما يكون عند عبد القاهر في أسرار البلاغة وحازم في مِنهاج البُلَغاء ، مما يعني أنه تأثير امتدَّ وتَغلغل في جوهر الثَّقافة العربيَّة في عصور ازدهارها وانحطاطها .

ولا يكاد المرء يقرأ الشِّعر والشُّعراء لابن قُتَيْبة ، ونقد الشِّعر لقُدامةَ بن جعفر ، والصِّناعتين لأبي هلال العسكري ، ومِفتاح العلوم للسَّكّاكي ، وعيار الشِّعر للعَلَوي والعمدة لابن رَشيق ، حتّى يشعرَ بأنه يتنفَّس في جو يوناني تخالطه شِيَةٌ من مؤثِّرات عربيَّة خالصة ، لكنها ليست في قوَّة التَّيّار اليوناني وشدَّة تأثيره .

وقد كان من ثمرات هذا التَّأثُّر ما أثار البلاغيُّون والنُّقّاد من قضايا اللّفظ والمعنى والصِّدق والكذب والخبر والإنشاء ، وما استنبت في تربة الفلسفة

الأرسطيَّة و المنطق الصُّوري . و يعيننا هذا الوضع على ردِّ الفروع إلى أصولها ، ذلك أن المُشتغِلين بالبلاغة والنَّقد أثاروا مشكلة اللفظ والمعنى في ضوء هليومورفيَّة أرسطيَّة ، عُنِيت بتحديد العَلاقة بين الهيولى والصُّورة . وليس حديثهم عن الصِّدق والكذب والخبر والإنشاء ، سوى ترديدٍ لما ذهب إليه أرسطو من تقسيم منطقي للقضايا وضروب الاستدلال وأشكال القياس ، وتمييزه بين البرهاني والخطابي والجدلي والتَّخيُّلي . وقد بلغ افتتانهم بفلسفة أرسطو حدًّا جعلهم لا ينظرون في الشِّعر وفي التَّخيُّل إلا وهم آخِذون في الاعتبار مذهب أرسطو في العلل الأربع : المادِّيَّة و الصُّوريَّة و الفاعلة والغائيَّة .

وقد ذهب بعض الباحثين فيما يتعلَّق بالبنية الخبريَّة للعبارة إلى أن الخبر من معالم التَّفكير العربي ، فهو يثول في التُّراث الإسلامي إلى نسب عريق من الآثار ومصادر الأدلَّة السَّمعيَّة الَّتي ينبني عليها شطر كبير من أحكام الشَّريعة ، غير أن البلاغيِّين لم يلبثوا أن عوَّلوا على المعنى المنطقي منه ، فكانت الجملة الخبريَّة عندهم هي ما تحتمل الصِّدق والكذب ، والأصل فيها ما أطلق عليه أرسطو في كتاب العبارة القول الجازِم apofansis وهو الَّذي وجد فيه الصِّدق والكذب ، وذلك في مقابلة الإنشاء ، والجملة الخبريَّة من جهة أخرى ليست إلا صورةً من صور الجملة الحاكية على ما سمّاها أرسطو ، غير أن المحاكاة توارت من البلاغة العربيَّة ، ولم تكد تتجاوز نطاق المعجم الفلسفي في تلخيصات ابن سينا وابن رشد لكِتاب الشِّعر .

وإذا كان حازِم قد استقرأها وبسطها في مِنهاج البُلَغاء ، فإن ذلك قد انقطع من بعده ، حتى إن الَّذين نقلوا عنه كالزَّركشي في « البرهان »

والسُّيوطي في « الاقتراح » ، أضربوا عن ذكر ما له تعلُّق بها في المنهج الثّالث في الإبانة عما تتقوَّم به صنعتا الشِّعر والخطابة . وقد أدَّى التَّشبُّث بالخبر إلى إطلاق مقولات الحقيقة من إمكان وامتناع واستحالة على عناصر الأدب ، فكان الصِّدق والكذب المعيار الَّذي أدار عليه البلاغيُّون بحثهم ، مما جرَّهم إلى غير قليل من التَّناقض والإحالة (١٥٩) .

إن معيار الصِّدق والكذب منطقي في أصله ، وقد بسطه أرسطو وشُرّاحه من المسلمين في أبواب تتعلَّق بأحكام التَّناقض ، وأشكال القياس ، وشروط الإنتاج ، والتَّمييز بين صدق النَّتائج وكذبها بحسب ما ترجع إليه من أحكام وقوانين صوريَّة ، وقد اقتضت صوريَّة المنطق الأرسطي الإنتاج باعتبار الصُّورة والتَّأليف لا باعتبار أمرٍ آخر ، مما يَعني أن النَّتيجة تصحُّ وتصدق متى صدقت الصُّورة التَّأليفيَّة للعبارة وإن لم تطابق الواقع . وهذا ما استثمره البلاغيُّون والنُّقّاد في عرض المقدّمات التَّخييليَّة ، الَّتي لا يعتبر فيها صدق أو كذب ، لأن مدارها على الكلام من حيث هو مخيّل .

وينحلُّ ما انساقوا إليه من خلف إلى لَيِّ الأدب وإخضاعه لمقولات منطقيَّة ليست من جوهره وطبيعته . وإذا كان المنطق والأدب وسيلتين من وسائل المعرفة ، فإن بينهما من البَوْن ما تتَّسع مسافته ، وشتّان بين معرفة أساسها العاطفة والحَدْس والخيال ، وأخرى أساسها التَّجريد والتَّصنيف والمطابقة بين العبارة والوقائع توصُّلاً إلى الحقيقة ، واختبار الصِّياغة وتمحيصها بمعايير الصِّدق والكذب ومقاييس المطابقة واللا مطابقة ، مما يَعني أن المعرفة منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي ، وقد كان ضروريًا أن يُفضيَ تفسير الذّاتي بالموضوعي ، واعتماد الموضوعي تنويرًا وإيضاحًا للذّاتي ، إلى خلف ولَبْس

وفساد في النَّظر والتَّقويم .

وقد ضاق نفرٌ من شعراء العصر العبّاسي ذرعًا بهذه المعايير مما أفضى بالبحتري إلى أن يقول معترضًا :

الشِّعرُ لَمْحٌ تَكفي إشارتُه وليسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه
كَلَّفْتُمونا حُدودَ مَنطقِكم والشِّعرُ يُغني عن صِدْقِهِ كَذِبُه
ولَمْ يَكُنْ ذو القُروحِ يَلْهجُ بِالْمَنْطِقِ ما نَوْعُهُ وما سَبَبُه

ويرى بعض الباحثين أن الأبيات تمثّل اتجاهَين ، أمّا الأوّل فهو ذاك الَّذي يأخذ من العبارة الشِّعريَّة لمحة خاطفة تكفيه ليصل بما عنده إلى نفس سامعه ، واعتماد الشّاعر هو على التَّجاذب الوجداني الَّذي يقع بين مُحدث الشِّعر ومستقبله ، ثم هو يُؤثِر أن تكون الإشارات لمحًا ليترك لسامعه تنمية الموقف واستثمار التَّعبير ، ومن ذلك كان الشُّعراء سُعاةً بالرَّمز وسُعاة بالإيحاء الوجداني . . . وأمّا الثّاني فهو اعتراض على فرض نوع من التَّوقُّف المنطقي مع العبارة (١٦٠) .

وأصل هذا التَّمريج ، الإغماضُ عن حقيقة ما يصدر عن الشُّعور من نشاط ، والجهل بأن لكل تجربة سياقَها وبنيتها ومعاييرها ومناهجها ، ومتى انحرف الدّارس عن هذه البداهة ، اختلطت أمامه السُّبل ، وركب في التَّحليل شططًا ، ولاذ بالتَّعسُّف والتَّمحُّل ، وهو يظنُّ أنه قلب الظّاهرة وتَورَّك عليها وانتهى فيها إلى الصَّواب . وأصل الإحالة في ذلك ، الرَّد المغلوط ، والمماثلة بين الأنساق المتخالفة بقياس الإبداع التَّخيُّلي على النِّسبة الموقَّعة في الإسناد في مبحث التَّصديقات .

وربما آل هذا القياس المختلُّ الميزان إلى تصوُّرات ارتبط بعضها بمشكلة الحقيقة ومبحث المعرفة ، وتعلَّق بعضها الآخر بالمعايير الأخلاقيَّة الَّتي تقوِّم السُّلوك وتُمكِّن من الحكم عليه ، وهكذا جعلوا يقيسون الخيال الشِّعري على المقولات الصُّوريَّة تارةً وعلى معايير الأخلاق تارةً أخرى .

ويدلُّ ارتباط التَّخييل الشِّعري بقضيَّة الصِّدق والكذب لدى بعض الباحثين على الرَّغبة في التَّقريب بين الفلسفة والشِّعر ، مستدلِّين على ذلك بمذهب ابن سينا في أن القول الصّادق إذا حُرِف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النَّفس ، فربما أفاد التَّصديق والتَّخييل معًا ، وأن الرَّأي مادَّة من موادِّ التَّخييل كالعادات والأفعال (١٦١) .

وفي هذا الرَّأي شيء من التوسُّع ، ذلك أن الفلاسفة ومَن اقتفى أثرهم من البلاغيِّين والنُّقّاد إنما رغبوا في أن تكون لفن الشِّعر معاييرُ يقاس بها ويُعرَض عليها أسوةً بالعلوم الأخرى التي قنِّنت و وُضِعت لها القواعد الضّابطة ، ثم إن صدق القول إذا عالجه الشِّعر بما تأنس له النَّفس فأفاد عندئذ تصديقًا وتخييلاً ، لا يعني ألبتَّةَ أنهم رغبوا في التَّقريب بين الفلسفة والشِّعر ، وإنما يشبه حديث ابن سينا ومن تابعه من علماء النَّقد والبلاغة أن يكون تعبيرًا عمّا عُرِف بشعر الحكمة لدى زهير وأبي تمام والمتنبي ، والحكمة في الشِّعر العربي لا ترقى إلى رتبة الفلسفة من حيث هي تنظيرٌ ورؤية كلِّيَّة للوجود ، وإنما هي نظرات جزئيَّة في الحياة تلخِّص بضرب من التَّكثيف ما لدى الشّاعر من تجارب وخبرات .

وبرغم هذا كلِّه يبقى التساؤل عن أصل هذا التَّرابط . إن الشِّعر في جوهره تعبيرٌ جمالي و نشاط لُغوي متميِّز ، و ليس مما يناط بالبحوث

البلاغيَّة والنَّقديَّة ، معالجة الشِّعر في سياق الحمل والإسناد وتقويم النّسب بين الأطراف للحكم بالمطابقة أو عدمها ، وقد كان من الممكن إصلاحُ هذا الخلل في مبحث الإسناد الَّذي آل في الشِّعر إلى نوع من التَّصديق المنطقي ، لو أن المشتغلين بالشِّعر من الفلاسفة والبلاغيِّين والنُّقّاد التفتوا إلى أن للإسناد في الشِّعر طبيعة أخرى أساسها المضايفة التي لا تجري على سنن الصّدق والكذب ، لأنها مما يُبدع الخيال ، وأيُّ جدوًى لنا في وزن الشِّعر بهذه المعايير ، وهو نشاط لُغوي لبابه الخيال ؟ وهو كما أسلفنا القول له منطقه وبنيته الدّيالكتيكية الَّتي تنسج المتقابلات وتجمع بين الأضداد بحمل ونسب من شأنها أن تضعنا لا في سياق وضعيَّة منطقيَّة أو تجريبيَّة ، وإنما في سياق التَّداخل والإدماج وتركيب المعطيات في صور تنتمي لطبيعة نفسيَّة تحمل الواقع على اللا واقع ، وتحرُّرنا بواسطة ما وصفه منكوفسكي بالتملُّص والرَّوغان من المألوف والمعتاد .

ولم تكن مشكلة اللَّفظ والمعنى بِمَعزِل عن مبحث التَّخييل الشِّعري ؟ وسوف نكتفي في هذا السِّياق بنصَّين ، أحدهما للآمِدي والآخر لقُدامةَ ، وعند كليهما تأثُّر واضح بالهليمورفيَّة الأرسطيَّة . يقول الآمِدي : « . . . ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء ، عِلَّة هيولانية وهي الأصل ، وعِلَّة صوريَّة ، وعِلَّة فاعلة ، وعِلَّة تماميَّة ، فأمّا الهيولى فإنهم يعنون الطِّينة الَّتي يبتدعها الباري ويخترعها ليصور ما شاء تصويره . . .

« والعِلَّة الفاعلة هي تأليف الباري لتلك الصُّورة ، والعِلَّة التَّماميَّة أن يتمَّها ويَفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها ، وكذلك الصّانع المخلوق في

مصنوعاته لا تستقيم له ولا تجود إلا بهذه الأربعة ، وهي آلة يستجيدها ويتخيَّرها مثل خشب النَّجّار وفضَّة الصائغ وآجُرّ البناء وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هي العلَّة الهيولانيَّة ، ثم إصابة الغرض فيها بقصد الصّانع صنعته وهي العلَّة الصُّوريَّة ، ثم صحَّة التَّأليف حتى لا يقعَ فيه خلل أو اضطراب وهي العلة الفاعِلة ، ثم أن ينتهي الصّانع إلى تمام صنعته من غير نقص ولا زيادة وهي العلة التَّماميَّة . . . فإن اتَّفق الآن لكلِّ صانع بعد هذه الدَّعائم الأربع أن يُحدِث في صنعته معنًى لطيفًا مستغربًا كما قلنا في الشِّعر من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد في حُسن صنعته وجودتها . »(١٦٢)

وقد ذهب قُدامةُ بن جعفر في نقد الشِّعر هذا المذهب فقال : « . . . إذا كانت المَعاني للشِّعر بمنزلة المادَّة الموضوعة ، والشِّعر فيها كالصُّورة كما يوجد في كلِّ صناعة من أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصُّور مثل الخشب للنِّجارة والفضَّة للصِّياغة . وعلى الشّاعر إذا شرع في أيِّ معنًى كان من الرِّفعة و الضِّعة ، و الرَّفث والنَّزاهة و البذخ و القناعة و غير ذلك من المعاني الحميدة أو الذَّميمة ، أن يتوخَّى البلوغ من التَّجويد في ذلك الغاية المطلوبة . »(١٦٣)

والظّاهر مما ساق الآمِدي وقُدامة ، والمتأخِّرون الَّذين حذَوا حذوهما ، أن مشكلة اللَّفظ والمعنى قد عولجت في سياق يجمع بين أمشاج من الفلسفة اليونانيَّة وخاصَّة مذهبَ أرسطو في العلل الأربع ، ومشكلات أثارها الكلاميُّون تساءلوا فيها عمّا إذا كان القرآن قديمَ المعاني محدث الألفاظ أو أن له القدم من حيث ألفاظه ومعانيه .

لقد اختلف البلاغيُّون والنُّقَّاد حول الألفاظ والمعاني باعتبار الأولويَّة والتَّقدُّم ، ويكاد المرء يطمئنُّ إلى أن كثيرًا منهم انتهوا إلى أن التَّخييل واقع في صورة الشِّعر لا في مادَّته ، وهذا كلُّه مُؤذِن بتقسيم ثنائي حادّ ، وفصل قاطع بين اللَّفظ والمعنى أو بين الشَّكل والمضمون كما يعبِّر النُّقَّاد المحدثون ، وكان من مهامِّ النَّقد الحديث أن يتخطَّى هذه الثُّنائيَّة أو قُلْ أن يتفهَّمها في ضوء تصوُّر مؤسَّس على وحدة تجمع بين اللَّفظ والمعنى ، بين الصُّورة والمادَّة في بنية تضايف متلازم ، وهذه الوحدة هي ما التفت إليها ميرلو پونتي في قوله إن المادة حُبْلى بأشكالها وصورها .

ومن اللَّبس البيِّن في تراثنا الثَّقافي هذا الخلطُ بين الحديث عن الشِّعر والخيال وبين التَّصوُّر الَّذي ساقه أرسطو في « الطَّبيعة » أو « السَّماع الطَّبيعي » خاصّا بالعلل المشهورة ، وهو لَبس يعني أن القدامى ألموا بمذهب أرسطو في الطَّبيعة وأخذوا بعضه وطبَّقوه على البنية الشِّعريَّة ، وشتان بين النَّظر في الشِّعر وفلسفة طبيعيَّة عُنِيَ فيها أرسطو ببعض مذاهب الأقدمين في الأسْطُقُسّات والعلل والزَّمان والمكان والحركة .

قال أرسطو في السَّماع الطَّبيعي عند عرض أنواع العلل و أحوالها إن « السَّبب » يقال على وجه واحد ما عنه يكون الشَّيء وهو فيه ومثال ذلك النُّحاس لتمثال الإنسان ، والفضَّة لتمثال الفيل وأجناس هذين . ويقال على وجه آخر الصُّورة والتمثال وهذا هو القول الدّالُّ على ماهيَّة الشَّيء . . ويقال أيضًا الشَّيء الَّذي منه المبدأ للتَّغيُّر والهدوء ، مثال ذلك . . الأب للابن وبالجملة الفاعل للمفعول والمغيّر للمتغيّر .

ويقال أيضًا على معنى الغاية المقصودة وهذا هو « ما من أجله » . . فهذه هي الوجوه الَّتي يكاد أن تكون الأسباب عليها تقال . . ولما كانت الأسباب أربعة فمن حقِّ صاحب العلم الطَّبيعي أن يعلم أمرها كلَّها وأن يردَّ المسألة عن « لم » إليها كلّها فيوفي الجواب عنها على المذهب الطَّبيعي ، أعني الهيولى والصُّورة والمحرِّك و « ما من أجله » (١٦٤) .

وإذ طبَّق البلاغيُّون والنُّقّاد مقولات أرسطو في الطَّبيعة - مترسِّمين منهجَ علم الكلام ، على فنِّ الشِّعر ، انتهوا إلى ما سبق أن قرَّره الجاحظ ، والخيال الشِّعري على هذا النَّحو مجاله الألفاظ بوصفها الصُّورَ الَّتي تَلبسها هيولى المعاني ، إذ الشِّعر على حدِّ تعبير الجاحظ جنس من الوَشي وضرب من التَّصوير ، ذلك أن تفاضل الشُّعراء واقع في الألفاظ ، أمّا المعاني فمطروحة في الطريق ، ويبدو أن عبد القاهر الجرجاني رغب في حلِّ الإشكال بواسطة النَّظم الَّذي يتجاوز الثُّنائيَّة صوب ما يسمَّى بالبنية التَّأليفيَّة .

ولم يكن عبد القاهر بدعًا بين المشتغلين بالبلاغة فيمن سبقوه ، ذلك أنه ربط مبحث التَّخييل بالأخذ والسرق وما فيهما من التَّعليل . وقد بثَّ فكرة التَّخييل في « أسرار البلاغة » وظلَّ يجري على سنن من تقدَّموه استقصاءً وتصنيفًا . وفي كتابه طائفةٌ غير قليلة من الاصطلاح المنطقي الذي كان قد أدخل في الدَّرس البلاغي دون تبرير مقبول ، ومن هذا القبيل حديثُه عن الفرق بين العقلي والتَّخييلي ، وقياسه ما نَعَته بالمعاني العقليَّة في الشِّعر على الاستنباط المنطقي للأدلَّة البيِّنة ، وإلحاقُه قسمًا من التَّخييلات بالاحتجاج والقياس بضرب من التَّلطُّف و المرانة و الحذق و الصَّنعة التي يحتال بها الشُّعراء ، وخلاصة القول في مذهبه أنه قصد بالتَّخييل ما قصده المتأخِّرون

بالإيهام وحسن التعليل ، وراغ إلى ما راغ إليه الأوائل من مشكلات الصِّدق والكذب ، مصطنعًا الموازينَ المنطقيَّة الَّتي اصطنعوها للتمييز بين معانٍ عقلية هي نسب للتَّصديق يحكم بإثباتها أو نفيها ، وأخر تخيُّليَّة لا شأن لها إلا بصورة الصِّيغة الشِّعريَّة ، فلا يقال فيها إن الشاعر بسبيل الصِّدق أو الكذب ، ومن هذه المعاني التَّخييليَّة طائفةٌ مصنوعة سبيلها البرهان والقياس .

وليس أدلَّ على هذه الآراء من قوله : « إن المعاني تنقسم قسمين : عقلي وتخييلي ، وكلٌّ واحد منهما يتنوَّع . فالَّذي هو العقلي على أنواع ، أوَّلها عقلي صحيح ، مجراه في الشِّعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلَّة الَّتي تستنبطها العقلاء والفوائد الَّتي تثيرها الحكماء ، وهذا باب من المعاني الَّتي تجمع فيها النَّظائر . . . ومكانه من العقل ما ظهر واستبان ، ومنه قول المتنبي :

وكلُّ امرئ يولى الجميلَ مُحبَّبٌ وكلُّ مَكانٍ يُنبِت العِزَّ طَيِّبُ

وهو صريح معنى ليس للشِّعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يَلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفيَّة التَّأدية من الاختصار وخلافه . . . وكذلك قول المتنبي :

إذا أنتَ أكرمتَ الكريمَ ملكتَهُ
وإنْ أنتَ أكرمتَ اللَّئيمَ تَمرَّدا
و وَضْعُ النَّدى في مَوضع السَّيْفِ بالعُلى
مُضِرٌّ كوَضْعِ السَّيفِ في مَوْضع النَّدى (١٦٥)

ويمضي عبد القاهر في بيان القسم التَّخييلي للمعاني ، فيذكر أن التَّخييلي هو الَّذي لا يمكن أن يقال فيه إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي ، وهو

مفتن المذاهب كثير المسالك . . . ثم إنه يجيء طبقاتٍ ويأتي على درجات ، فمنه ما يجيء مصنوعًا قد تُلطِّف فيه واستعين عليه بالرِّفق والحذق حتى أعطى شبهًا من الحقِّ . . . باحتجاج يخيّل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبي تمام :

لا تُنكِري عطلَ الكريمِ مِنَ الغِنى فالسَّيْلُ حربٌ للمَكانِ العالي

وهذا البيت عنده جارٍ على سنن القياس التَّخييلي لا على مَعْلَم القياس العقلي وما يتطلَّب من مقدّمات ونتائجَ وحدود وشروط .

وعبارة عبد القاهر أن الشّاعر خيَّل إلى السّامع أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعُلوِّ والرِّفعة في قدره ، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السَّيل عن الطَّود العظيم . . . فالعلَّة في أن السَّيل لا يستقرُّ على الأمكنة العالية أن الماء سيّال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانبُ تمنعه عن الانصباب ، وليس في الكريم والمال شيءٌ من هذه الخلال .

و واضح من عبارة عبد القاهر أنه جعل بيت أبي تمام وما شاكله من قبيل القياس التَّخييلي القائم على الدَّعوى في الشَّطر الأول ، والتَّمثيل لها بالصُّورة مسوقة مساقَ الاحتجاج في الشَّطر الثّاني . كأن الشّاعر احتجَّ لفقر الكريم وعطله من الثَّروة بقياس مخيّل ، أساسه الصُّورة الَّتي أقامت نوعًا من المناوشة بين السَّيل العَرِم والقمَّة الرَّعناء .

وكثيرًا ما عبَّر الشُّعراء وهم يمدحون ، بهذا المعجم الفنِّي الَّذي يدور على الأنهار تجيش غواربها ، وكثف السَّحاب يهطل مطرها . وهي في مجملها

صور مائيَّة تنتمي من حيث الأثر إلى الخصب والنَّماء ، ومن حيث الحركة إلى العرامة وشدَّة الانصباب الَّتي آلت عند الطّائي إلى حرب ومناوشة . إذ لا يكاد ماء السَّيل يتجمَّع فوق القمم الباذخة ، حتى تجرفَهُ حركة طبيعيَّة قسريَّة صوَّرها الشاعر بالعطاء يبذله الممدوح تخضعه طبيعته للبذل والإيثار ، كما تخضع الأماكن الشّامخة التي تستمدُّ رفعتها من استسلامها لهذا الانصباب ، أمّا الوديان والسُّهول فحَرِيَّةٌ أن تُمسِك الماء . وقد عرض لهذا البيت وأمثاله ضرب من الإفساد بسبب إقحام البنية المنطقيَّة للقياس في الشِّعر . أما أبيات المتنبي التي تجري على هذا السَّنن ، وأبيات غيره من الشعراء ، فقد أدرجها عبد القاهر تحت المعاني العقليَّة الذّائعة الصِّدق المثبتة النِّسبة في التَّصديق ، وهذا وأمثاله إنما يقع عليه الشُّعراء بالخبرة الواسعة ، والدُّربة بأمور الحياة من حيث تُفضي بهم إلى استخلاص معانٍ تحكم التَّجارب بصدقها وثبوتها (١٦٦) .

ومما يدخل في التَّخييل ما عبَّر عنه عبد القاهر بقوله : ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه أو مدحه أو ذمَّه فتعلَّقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة . . . كما تراه في باب الشيب والشَّباب كقول البحتري :

وبَياضُ البازِيِّ أصْدَقُ حُسنًا إن تَأَمَّلْتَ مِن سَوادِ الغُرابِ

وليس إذا كان البياض في البازي آنقَ في العين وأخلقَ بالحسن من السَّواد في الغراب ، وجب لذلك كلِّه ألا يذمَّ الشَّيب . . . لأنه ليس الذَّنب كلّه لتحوُّل الصِّبغ وتبدُّل اللَّون . . . ولو عدم البازي فضيلة أنه جارح وأنه من عتيق الطَّير ، لم تجد لبياضه الحسن الَّذي تراه ، وكما لم تكن العلَّة في كراهة

الشَّيب بياضَه ، ولم يكن هو الَّذي غضَّ عنه الأبصار . . . كذلك لم يَحسُن سواد الشَّعر في العيون لكونه سوادًا فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشَّباب ونضارته ، و رأيت بريقه و بصيصه يعدانِك الإقبال ، و يحضرانِك الثِّقة بالبقاء ، ويبعدانِ عنك الخوف من الفناء (١٦٧) .

وعلى هذا موضوع الشِّعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشَّيئين في وصف علَّة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشّاعر بأن يصحِّح كون ما جعله أصلاً وعلَّة كما ادَّعاه فيما يُبرِم أو يَنقض من قضية ، وأن يأتيَ ما صيَّره قاعدة وأساسًا ببيِّنة عقليَّة ، بل تسلم مقدِّمته الَّتي اعتمدها بينة . . . وكذلك قول البحتري :

كَلَّفْتُمونا حدودَ مَنطِقِكُم   في الشِّعر يَكفي عَنْ صِدْقِه كَذِبُه

أراد كلَّفتمونا أن تجري مقاييس الشِّعر على حدود المنطق . . . مع أن الشِّعر يكفي فيه التَّخييل والذَّهاب بالنَّفس إلى ما ترتاح إليه من التَّعليل . ويلخِّص عبد القاهر تَصوُّرَهُ للتَّخييل في القول بأنه ما يُثبِت فيه الشّاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً ، ويدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى (١٦٨) .

لقد تشبَّث البلاغيُّون كما تشبَّث الفلاسفة بمعجم لُغوي شارح للتَّخييل ، يدور عند ابن سينا وابن رشد وعبد القاهر وحازِم وأضرابِهم من المتأخِّرين على تقويم الخيال الشِّعري بوصفه فطنةً ومخادعة للنَّفس ، وتلمُّسًا لطرائق الحيَل المصنوعة ، ويكاد هذا المعجم يشي بتصوُّرات القدماء لماهيَّة الخيال الشِّعري . ويدلُّنا التَّحليل المعجمي لهذه المفردات على أمرين جوهريَّين :

الأوَّل ردُّ قدرة الشاعر على إبداع الصُّور إلى ذكائه وفطنته . صحيح أن الشاعر على إبداع الصُّور إلى ذكائه وفطنته . صحيح أن الشاعر لا ينطوي على بلادة في الإدراك ، ولكنه أيضًا فيما يُبدع لا يوصف بالذَّكاء على نحو ما يوصف الفلاسفة والمشتغلون بالرِّياضة والطَّبيعة ، فالذَّكاء أمر نوعي ونسبي ، وكم من أذكياءَ في العلوم النَّظريَّة أو التَّجريبيَّة لا يُحسِنون تلقِّي الشِّعر وتذوقه . وقد نسلِّم لهم هذا الوصف إن كانوا أرادوا به موهبةً خاصَّة ، تتيح للشُّعراء أن يدركوا في اللَّمحة الخاطفة أوجُه المشابهة في المتخالف وضروب المخالفة في المتشابه مما قد يخفى إدراكُه ويصعب التقاطُه .

ويتمثَّل الأمر الثّاني في اعتبار التَّخييل تحايلاً ومخادعة ، وكأنهم نظروا في ذلك إلى قدرة الشّاعر على أن يرى نفسه بَلْهَ المتلقِّي ما ليس بحقيقي أو واقعي ، بواسطة ما يصطنع من أقاويل موهمة ، وأين المخاتلة والتَّحايل والخداع المصنوع من الأداء الشِّعري المتميِّز والمغامرة اللُّغويَّة الَّتي يبدو الواقع من خلالها على نحو من التَّضايف جديد ؟ إن هذا المعجم يناسب فنون الصَّيد والحرب وما أشبه مما يعوّل على الخديعة والحيلة . ولا نظنُّ أن الشّاعر يضع في اعتباره وهو يبدع أن يخاتل نفسه ، ولا نظنُّ أن المتلقِّيَ يعتقد أن الشّاعر يحتال عليه بأفانينَ من الخداع اللُّغوي .

ويُعَدُّ أبو الحسن حازِم القَرْطاجَنّي في كتابه « مِنْهاج البُلَغاء » امتدادًا لتأثُّر الدَّرس البلاغي بأمشاج من الفلسفة اليونانيَّة ، وقد ردَّد في كثير من المواضع آراء ابن سينا والفارابي وابن رشد ، إلا أن ابن سينا كان أشدَّ نفوذًا وأوغل تأثيرًا . ويتبيَّن من عرض حازِم للتَّخييل متابعتُه مَن سبقوه في فهم الشِّعر على غرار القياس والتَّقسيم الصُّوري ، والمماثلة بين الشِّعر والقضيَّة في أشكالها

المختلفة ، واعتبار الأقاويل الشِّعريَّة قسمًا من المقولات ، قد تصدق فيها المقدّمات أو تكذب ، إذ لا عبرةَ هنا بالصِّدق أو الكذب ، لأن مدار الشِّعر على الكلام من حيث هو مخيّل .

وقد ربط حازِم بين الصِّياغة الشِّعريَّة وتقسيم المناطقة للمقولات إلى برهاني وجدلي وخطابي ، ولم يملَّ كالعهد بمن سلف من البلاغيِّين والنُّقَّاد ، من ترديد مذهب أرسطو في العَلاقة بين الهيولى والصُّورة ، وهو مذهب نقله العرب من مجال الطَّبيعة إلى مجال الشِّعر ، متمثّلين تلك الهليومورفيَّة في العلاقة بين الألفاظ والمعاني . وانطلاقا من هذا الفهم انتهوا إلى أن التخييل لا شأن له بالمادة وإنما العبرة بوقوعه في صورتها . قال حازم : « ولعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفًا من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي ، وما ائتلف من المظنونات المترجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي ، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعريا ، لأن الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل . . . وقد قال أبو علي بن سينا : الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها ، صادقة كانت أو كاذبة ، وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبله النفس بما فيها من المحاكاة بل ومن الصدق فلا مانع من ذلك . »[١٦٩]

والحقُّ أن مذهب أرسطو في المادَّة والصُّورة ، كان له أثر عميق في شيء غير قليل من تراث الثَّقافة العربيَّة ، نتبيَّنه في تفسير مفهوم الطَّبيعة ونظريّات النَّقد القديم ، وفي مقولة الجواهر والأعراض عند المتكلِّمين ، ومشكلة قِدَم

العالم ، نتبيَّنه كذلك في النَّظريَّة الصُّوفيَّة العرفانيَّة التي أطلقت مصطلحًا خاصًا مأخوذًا من الحديث في مقابل المصطلح اليوناني ، فماثلت بين المادَّة الكلِّيَّة والعماء مماثلتَها بين الهيولى والوحدة ، وبين الصُّورة والكثرة .

و قد تشبَّث حازِم في بيان الأقاويل الشِّعريَّة المخيّلة بقاعدة الصِّدق والكذب ، وبسطها على طريقة المناطقة في التَّفريع والاستقصاء ، وردَّ الأساس الخبري للقاعدة إلى خمسة أشكال فقال : « فقد تبيَّن . . . أن الشِّعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصّادقة ، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة ، ومواطن يصلح فيها استعمال الصّادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن ، ومواطن يحسن فيها استعمال الصّادقة و الكاذبة أكثر و أحسن ، و مواطن تستعمل فيه كلتاهما من غير ترجُّح . »[(١٧٠)]

وكثيرًا ما كان حازِم ينقل عن ابن سينا والفارابي نقلاً صريحًا ، وقد نقل عن ابن سينا تصوُّرَهُ للعَلاقة بين التَّخييل وبين اليقين والصِّدق والكذب ، وما تُفضي إليه الأخيلة الشِّعريَّة من انفعال نفسي ، يذكِّرنا بما انتهى إليه نفرٌ من المعاصِرين من القول باللَّذَّة والألم . ولا نعدم أن نجد عند حازِم ما وجدنا من قبل عند الفلاسفة من حديث عن التَّخييل والتَّصديق . وقد نقل حازِم عن ابن سينا قولِه : « والمخيّل هو الكلام الَّذي تُذعِن له النَّفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير رَويَّة و فكر و اختيار ، و بالجملة تنفعل له انفعالاً نفسيًا غير فكري سواء كان المقول مصدَّقًا به أو غير مصدَّق به ، فإن كونه مصدَّقًا به غير كونه مخيّلاً أو غير مخيّل ، فإنه قد يصدَّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت

النَّفس عنه طاعة للتَّخييل لا للتَّصديق ، فكثيرًا ما يُؤثِّر الانفعال ولا يُحدِث تصديقًا ، وربما كان المتيقّن كذبه مخيّلاً . . . والناس أطوع للتَّخييل منهم للتَّصديق . » (١٧١)

ونقل حازِم عن الفارابي قوله في كِتاب الشِّعر : « الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن ينهض السّامع نحو فعل الشَّيء الَّذي خيّل له فيه أمرٌ ما من طلب له أو هرب عنه ، سواء صدَّق بما يخيَّل إليه من ذلك أو لا ، كان الأمر في الحقيقة على ما خيِّل له أو لم يكن . وإنما غلط في هذا - فظن أن الأقاويل الشِّعريَّة لا تكون إلا كاذبة - قوم من المتكلِّمين لم يكن لهم علم بالشِّعر . » (١٧٢)

لقد كان حازِم في أكثر الأحيان ينقل عمَّن سبقوه دون مراجعة وتدقيق ، ومن ذلك متابعتُه لهم في ربط الخيال الشِّعري بمقولتي الصِّدق والكذب ، مما أفضى إلى نتائجَ غيرِ دقيقة ، منها النَّظر في التَّخييل على طريقة المتكلِّمين في الأخذ بالمرجوح والأرجح ، فتارةً يترجَّح في الأقاويل الشِّعريَّة الصِّدق ، وتارةً يترجَّح الكذب ، وفي مَواطِنَ أخرى يستعمل الشّاعر الأقاويل صادقةً وكاذبة بغير ترجيح ، ومن هذه النَّتائج الملتبسة ، الأخذ في تقويم الخيال الشِّعري بمعايير المنطق الَّتي تقيس الحقيقة بمدى التَّطابق بين المعطى والعبارة المقولة فيه . ويُؤذِن هذا الاستبدال بأنهم عدُّوا الأقاويل الشِّعريَّة المخيّلة في رتبة أدنى من الحقيقة ، إذ التَّخييلات لا تكون في مرتبة البرهان والقياس .

ولَمّا كان المنطق الأرسطي يعتمد صحَّة البناء الصُّوري لا صحَّة المحتوى ، سلك الفلاسفة - وتابعهم المشتغلون بالبلاغة والنَّقد - هذا المسلك ، فجعلوا التَّخييل واقعًا في صورة التَّركيب وما ينحلّ إليه من تشبيه واستعارة ومجاز ،

وأفضى هذا التَّصوُّر إلى مشكلة اللَّفظ والمعنى ، وهي مشكلة آثروا التَّعبير عنها بالصُّورة والمادَّة .

ويبدو أن القدماء فهموا الانفعال الَّذي يلمُّ بالمتلقِّي فهمًا ساذجًا ، يدلُّ عليه قول الفارابي الَّذي نقله حازم : الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن ينهض السّامع نحو فعل الشَّيء الَّذي خيِّل له فيه أمر من طلب له أو هرب عنه . لا شكَّ أن ابن سينا كان أدقَّ من الفارابي في تحليل الانفعال النّاجم عن التَّخييل ، لأنه إنما ردَّه إلى مقولتَي اللَّذَّة والألم ، يدلُّ على ذلك قوله : والتَّخييل انفعال من تعجُّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أوغمٍّ أو نشاط .

إن الفرق بين التَّصوُّرين يتمثَّل في التَّمييز بين انفعالين ، يأخذ أحدهما وضع الاستجابة العضويَّة في شكل مواقفَ عينيَّة ؛ كهرب من مخوف أو طلب لأمر من الأمور يميل إليه الطَّبع ، ويأخذ الآخر شكل كيفيّات نفسيَّة لا تتجاوز مستوى الاستجابة السَّيْكولوجيَّة إلى مستوًى عضويّ كالَّذي راغ إليه الفارابي . وهذا النَّوع من الانفعال الموضوع في إطار سَيْكولوجيَّة سلوكيَّة ربما ناسَب الموضوعات المتشخِّصة ولكنه لا ينسجم مع التَّخييل الشِّعري ، ذلك أن انفعال المتلقِّي للتَّخييل لا يشترط فيه الفعل ، وإنما هو استجابة تَئول إلى موقف نفسي وبنية وجدانيَّة ، والفرق بين الانفعالين فرق في نوعيَّة التَّلقِّي .

وقد حدَّ حازِم الشِّعر فلم يختلف في تعريفه والوقوف على ماهيَّته عن ابن سينا ، وذلك قوله : « إن الشِّعر كلام مخيَّل موزون مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التَّقفية إلى ذلك ، و التئامه من مقدِّمات مخيّلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما هي شِعر غير التَّخييل . » [١٧٣] و واضح من تعريف حازِم أنه يدور على مصطلح منطقي كالمقدِّمات والصِّدق والكذب ، وهي

ألفاظ يديرها المناطقة في مَبْحَث القياس والبرهان ، وبيان شروط صحَّة الإنتاج أو فساده صدقًا وكذبًا . وسرعان ما تغلغل هذا المصطلح في البلاغة المتأخِّرة ، حتى إن بعض من ألَّفوا في المنطق من المتأخِّرين جعلوا الشِّعر قسمًا من القياس يلي البرهان والجدل والخطابة .

إنَّ صاحب مِنهاج البُلَغاء يتابع في مواضعَ كثيرةٍ من كِتابه آراء ابن سينا الَّتي استمدَّ معظمها من كِتاب الشِّعر لأرسطو ، ومن هذا القبيل إشارة حازِم إلى عَلاقة الخيال باللَّذَّة ، وهي عَلاقة سبق أن ذكرها ابن سينا وبرَّرها بأن الالتذاذ بالتَّخيُّل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنَّفس إحساس بالشَّيء المخيّل ، وتقدَّم لها عهد به . وذهب حازِم هذا المذهب فقال : « من التذاذ النُّفوس بالتَّخيُّل ، أن الصُّور القبيحة المستبشَعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغايةَ القصوى من الشَّبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النُّفوس مستلَذا ، لا لأنها حسنة في أنفسها ، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكِيَ بها عند مقايستها به . » (١٧٤)

و واضح أن ابن سينا والقَرْطاجَنّي كليهما إنما صدرا في ذلك عن قول أرسطو في كِتاب الشِّعر : « . . . إن الالتذاذ بالأشياء المحكيَّة أمر عامّ للجميع . دليل ذلك ما يقع فعلاً : فإننا نلتذُّ بالنَّظر إلى الصُّور الدَّقيقة البالغة للأشياء الَّتي نتألَّم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدَّنيئة والجثث الميتة . . . فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصُّور راجعًا إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتَّفق لهم أن يتعلَّموا ويُجْروا قياسًا في كلٍّ منها ، كأن يقولوا : هذا هو ذاك ، فإنه إذا اتَّفق أن لم تكن قد رأيت الشَّيء قبلاً - فإن اللَّذَّة لا تكون حينئذٍ ناشئةً عن المحاكاة ، بل عن الإتمام أو عن اللَّون أو عن سبب آخر كهذين . » (١٧٥)

إن العَلاقة بين المحاكاة أو التَّخييل وبين اللَّذَّة ، ليست بمَعزِل عمّا أثير من قبل حول الصِّلة بين الخيال والانفعال . واللَّذَّة انفعال لا يكفي في التَّعرُّف عليه مجرَّدُ الرَّصد الخارجي للظَّواهر الفسيولوجيَّة المساوقة ، وإنما لا بدَّ من التَّعرُّف على المعنى في الموقف الانفعالي . و واضح من نصٍّ أرسطو الَّذي ألمَّ به ابن سينا والقَرْطاجَنّي ، أن التَّمثيل لِلَّذة النّاجمة عن التَّخييل ، إنما كان بواسطة الإحالة على الفنون التَّشكيليَّة كالرَّسم والنَّحت . ومن اللافت في هذه النُّصوص ، الإحالة على الالتذاذ بالصُّور المستقبحة إذا ما أحسن تصويرها ، ذلك أن هذه العبارة تعني أن للفنِّ واقعًا يختلف تمامًا عن الواقع المعتاد ، فالنَّفس قد تتألَّم عند رؤية الأشياء الشَّنِعة بذواتها ، ولكنها لا تلبث أن تلذَّها إذا ما رأتها مصوَّرة أو معبَّرًا عنها في عمل فنِّي متميِّز .

ولكن ما طبيعة الموقف إذا عمد الشّاعر أو الرّاسم بواسطة الخيال إلى الأشياء الجميلة بذواتها فقبَّحها ؟ أ يثير هذا الوضع في المتلقِّي الشُّعور ذاتَه بالتَّعجُّب والالتذاذ ؟ ولماذا اشترط أرسطو – وتابَعه الفلاسفة والبلاغيُّون – أن يكون قد سبق للنَّفس إحساس بالشَّيء المتخيَّل حتى تتحقَّقَ اللَّذَّة ؟

إن القبح الَّذي يَنفِر منه الطَّبع في الواقع ويألم ، ويلتذُّ به إذا ما تأمَّله في عمل فنِّي متقن ، أمر يلائم طبيعة المحاكاة ، أمّا الموضوع الجميل الَّذي تلذُّه النَّفس في الواقع ، فإنها تألم له إذا ما طرأ عليه التَّقبيح في الفنِّ ، هذا فضلاً عن أنه لا يتَّسق وطبيعة المحاكاة ؛ لأننا في الوضع الأوَّل بإزاء أشياءَ ليست جميلة في ذواتها ، وإنما تلذُّها النَّفس بسبب الحذق في التَّخييل والبراعة في المحاكاة . وليس في الوضع الثّاني محاكاة ، إذ أيُّ شيء يحاكيه العمل الفنِّي عندما يقبح الأشياء الجميلة ؟ إن الأولى أن يطلق على مثل ذلك أنه تشويه .

ومن قبيل التَّأكيد على عَلاقة الخيال الفنِّي بالانفعال ، اتِّباعًا لمنهج النَّظريّات النَّفسيَّة القديمة ، وهو منهج يلوذ-كما سبق أن تعرَّفنا عليه في الباب الأوَّل بمصادرات سلوكيَّة وأخرى سَيْكوفسيولوجيَّة ، الإشارة المتكرِّرة إلى أن التَّخييل يبسط النَّفس لأمور ويقبضها عن أمور في إطار تلقٍّ ليس فيه إعمال فكر أو رويَّة ، مما يعني أن الانفعال من المتلقِّي وضع لا شعوري يخلو تمامًا من القصد والإرادة . ومن هذا القبيل أيضًا ربط الخيال بالتَّعجيب ، والتَّعجيب كالتَّخييل من جهة الاشتقاق ، إذ يفترض كلاهما أن الفلاسفة والبلاغيِّين قصدوا بهذه البنية اللُّغويَّة الدَّلالةَ على حضور المستقبل أو المتلقِّي ، لأنه هو الَّذي يقصده الشّاعر بأن يثير فيه اللَّذَّة والتَّعجُّب . وقد ذكر حازِم في هذا السِّياق « أن القول المخيّل قلَّ ما يخلو من التَّعجيب ، بل كأنه مستصحب له . . . والتَّعجيب في القول المخيّل يكون إمّا من جهة إبداع محاكاة الشَّيء وتخييله . . . ويكون من جهة كون الشَّيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة ، وإذا وقع التَّعجيب من الجهتين المذكورتين ، . . . فتلك الغاية القصوى من التَّعجيب ، و للنُّفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريكٌ شديد . »[(١٧٧)]

ومن ملاحظات حازِم الجديرة بالاعتبار ، التفاتُه إلى التَّمييز بين الشُّعراء وفق معيار دقيق يمكن أن نطلق عليه نقيضة العَفْويَّة والقصد في عمليَّة الإبداع الخيالي والبناء الشِّعري .

أمّا القصديَّة المبدعة فقد عبَّر عنها بقوله : « . . . ويجب ألا يسلكَ بالتَّخييل مسلك السَّذاجة في الكلام ، ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الَّذي تتشافع فيه التَّركيبات المستحسنة ، والتَّرتيبات

والاقترانات و النِّسب الواقعة بين المعاني ، فإن ذلك مما يشدُّ أزر المحاكاة . »[١٧٨]

وأمّا العَفْويَّة الَّتي يوهم الشّاعر بها المتلقِّي أنه لم يقصد هذا الإبداع الخيالي أو ذاك قصدًا تهيَّأ له بالملاحظة ، فقد قال حازِم في تحليلها : « . . . فعلى هذا النَّحو من الانتقال أصل منشأ الشِّعر .

« وقد يحصل للشّاعر بالطَّبع البارع وكثرة المزاولة مَلَكةٌ يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء ، حتى يحسبَ من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات ، وإن كانت لا تتحصَّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة . وكانت هذه الملَكة نحوًا من مَلَكة الخاطر ، فإنه وإن كان أصل تعلُّمه القراءة وتتبُّع الحروف وحركاتها وسكناتها مقطَّعة ، فإنه تحصل له ملَكة لا يحتاج معها إلى ذلك التتبُّع ، بل يعلم عندما يقع بصره على مجموع الحروف المختطَّة ، أيّ لفظ يدلُّ عليه ذلك المجموع . »[١٧٩]

إن القصد الفنِّي الَّذي يحجبه الشّاعر بنوع من العَفْويَّة ، تصوُّر يحطِّم مذهب الإلهام الَّذي كثيرًا ما عبر عنه بوصفه انسيابًا تلقائيا وتدفُّقًا عفويّا ، وما دام الشِّعر إبداعًا فلا بدَّ أن ينطوي على ضروب من القصد ، تتمثَّل في تخمير الموقف واحتضان التَّجربة ومعاناة الخلق المستند إلى الخيال وهو يحطّم ويركّب ويضايف ويكشف عن النِّسب بين المعاني ، و يبني الأساليب والأفكار والصُّور ، ويستخلص المتشابه من المتخالف ، ويضع المتمايز في صميم المتماثل .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا مجال للقول بالمباغتة والهجوم الخاطف

والوحي النّازل من السَّماء أو من قِبَل شياطين الشِّعر تفسيرًا للإبداع ، لأننا بإزاء قصد يباعد بين الشّاعر والسَّذاجة في التَّخييل ، وقد يخفى هذا القصد ويحتجب ، وقد ينكشف ويظهر ، وبين احتجابه وانكشافه يتقوَّم معيار التَّمييز بين الشُّعراء . ولا شكَّ أن الشّاعر الذي يُخفي أسرار إبداعه الفنِّي ، متمثِّلاً فيما وصفه حازِم بالتَّركيبات والاقترانات وإيقاع النِّسب بين المعاني ، ويحجب ذلك كلَّه بما يوهم بأنه لم يقدح فكره ولم يشغل خاطره بملاحظة الأخيلة ، أكثر تميُّزًا وبراعة من هذا الَّذي لا يقدر على الإيهام بالعفويَّة ، بحيث يلاحظ القارئ طرائقه في التَّعمُّل ومناحيه في الاحتشاد .

لقد اتَّبع حازِم في بسط هذه النَّقيضة ، المنهجَ النَّفسي القائم على فكرة الملَكات ، فجودة الطَّبع ومواتاة القريحة ، وكثرة المزاولة واتِّساع الدِّراية ، تُفضي لدى الشّاعر إلى تربية ملكة تتيح له الانتقال من صورة إلى أخرى ، وتيسِّر له السَّبيل لإلهام المتلقِّي بالعفويَّة والتِّلقائيَّة .

وقاس حازِم فكرة الخواطر والملَكات الَّتي تنقل الشّاعر من صورة إلى صورة ومن معنًى إلى معنًى ، على ما يتهيَّأ للشّاعر بكثرة المزاولة واستعداد الملَكة وحضور الخاطر ، من حساسية موسيقيَّة تُعينه على معرفة موازين الشِّعر بمجرَّد اختلاس النَّظر إلى الحروف في هيئاتها وتراكيبها ، بحيث يعلم دلالة البنية الشِّعريَّة على الألفاظ في نسقها العَروضي .

إن التَّعرُّف على ميكانيزمات التَّخيُّل والإبداع الشِّعري ، قد ارتبط بتصوُّرات نفسيَّة تدور على الخواطر والملَكات ، وأخرى تتَّصل بالدِّراية الشّعريَّة . وليس من قبيل الضَّرورة أن تُفضي هذه العمليّات كلَّما توفَّرت إلى

خيال مبدع وشاعريَّة متميِّزة ، لا سيما أن الخواطر والمَلَكات قد تتَّصل بالوجه الآلي من الذّاكرة ، هذا الَّذي يتمثَّل لدى من يُتقِنون الحفظ بظهر الغيب ، ويعين الإنسان على السُّلوك إذا ما عرض له موقف عملي يحتاج إلى ما وعته الذّاكرة من قبل في مواقفَ مماثلة . صحيح أن الشّاعر مطالب بأن يتمثَّل نتاج من سبقوه ، ولكن ربما انتهى هذا التَّمثُّل ببعض الشُّعراء ، خاصَّة إذا ظاهرته المرانة وسعة الدِّراية وكثرة الحفظ والمزاولة ، إلى ضرب من الكتابة الآليَّة الَّتي تتَّسم بالمهارة والفطنة والدُّربة اللُّغويَّة والقدرة على محاكاة النَّماذج الجيِّدة ، ولكنها تفتقد الشّاعريَّة المبدعة والخيال الخالق . إن العقبة الَّتي يقتحمها الأفراد من الشُّعراء تتمثَّل في أنهم مطالبون بأن يكشفوا ويحجبوا ، أن يغترفوا من ينابيع اللُّغة الأولى المفعمة بالمجاز ، وأن يغطُّوا عبقريَّة الخيال والقصد الفنِّي بما يشبه للمتلقِّين سُبُل العَفْويَّة وعدم التَّروِّي والعكوف الطَّويل .

لقد كان حازم مفتونًا - برغم ما أبدى من ملاحظات صائبة - بطرائق المتفلسفين والمتكلِّمين وأهل صناعة المنطق في التَّصنيف واستقصاء التَّقسيم ، وكأنه رغب في أن يقنِّن للشِّعر وأن يضع للخيال الفنِّي معايير يقاس بها ويعرض عليها ، ومن هذا القبيل حديثه عن أنحاء التَّخييل الأربعة : المعنى والأسلوب واللَّفظ والوزن ، وتقسيمه التَّخييلَ الشِّعري على طريقة الفلاسفة والمتكلِّمين إلى ضروري وعارض مُستحَبّ ، وعبارته في ذلك « أن التَّخييل في الشِّعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النَّظْم والوزن ، وينقسم التَّخييل بالنِّسبة إلى الشِّعر قسمين : تخييل ضروري وتخييل ليس بضروري ولكنه أكيد أو مستحَبّ . . . والتّخاييل الضَّروريَّة هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ،

والأكيدة والمستحبَّة تخاييل اللفظ في النَّفس وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنَّظم ، وآكد ذلك تخييل الأسلوب . » (١٨٠)

إن العمل الشِّعري في نهاية الأمر معطًى في كليَّته وشموله ، وهذا الشُّمول كفيل بأن ينقض التفكيك المتعسِّف لوحدة البناء الشِّعري ، وتقسيمه إلى ألفاظ ومعانٍ وأوزان وأساليب ، ولم يقل أحد إن الشّاعر أو المتلقِّي يتابع هذا التَّقسيم فيخيِّل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التَّخييل . ولم يكد حازِم يفرغ من التَّصنيف الرُّباعي حتى راغ إلى تقسيم ثنائي أدرج بواسطته تخييل المعاني من جهة الألفاظ تحت ما نعته بالضَّرورة ، وأدخل تخييل الأوزان والألفاظ والأساليب فيما هو غير ضروري ، ولكنه بالتَّعبير الفقهي مستحسَن ومستحَبّ . ولا شكَّ أن للتَّخييل الواقع من قبل الضَّرورة رتبة أعلى من التَّخاييل الأخَر ، وكأنه يعالج مشكلة المفاضلة بين اللَّفظ والمعنى بواسطة هذا التَّصنيف الَّذي يغلب عليه المصطلح الفقهي ، وكأنه أراد بتخاييلِ المعاني من جهة الألفاظ ، أن يحدِّد خاصيَّة أساسيَّة للخيال تتمثَّل في تشخيص المجرَّدات وتجسيد المعاني بإبرازها في الصُّور المحسوسة .

ولإيقاع التَّخييل في النَّفس عند حازِم طرائقُ ومسالك تنحلُّ إلى التَّصوُّر والمحاكاة والتَّداعي بواسطة ما تُنشِئ الذّاكرة من عَلاقات . وهذه الطُّرق عنده تكون « بأن يتصوَّر في الذِّهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال ، أو بأن تشاهد شيئًا فتذكر به شيئًا أو بأن يُحاكَى لها الشَّيء بتصوير نحتي أو خطِّي أو ما يجري مجرى ذلك ، أو يُحاكَى لها صورته أو فعله أو هيئته . . . أو بأن يُحاكَى لها معنًى بقول يخيِّله لها . » (١٨١)

لقد عرض حازم ما يُبديه الخيال من فعاليَّة ونشاط في النَّحت والتَّصوير والموسيقى والمسرح والشِّعر ، معتبرًا التَّصوُّر الذِّهني طريقًا من طرق وقوع التَّخييل ، برغم ما بين التَّخييل والتَّصوُّر من تمايز واختلاف ، ولعلَّه تأثَّر في ذلك بابن سينا ومذهبه في أن الخيال يعين على التَّصوُّر والإدراك في بعض العلوم الَّتي تحتاج إلى التَّخيُّل كالأشكال الهندسيَّة .

والحقُّ أن التَّصوُّر ليس طريقًا إلى التَّخيُّل ، فالوعي التَّخيُّلي لا بدَّ منه أوَّلاً لإدراك الفروض والتَّصوُّرات الَّتي تنبثق من موقف عيني متخيَّل ، مما يُؤذِن بتناقض في عبارة حازِم ، واستبدال التَّخيُّل والتَّصوُّر أحدهما بالآخر .

إن الوعي التَّخيُّلي هو الَّذي يؤسِّس التَّصوُّرات ، وبفضله تتركَّب وحدة للمظهر في كثرته وتعدُّده . لقد اقتفى حازِم مذهب أرسطو في أن موضوعات الذّاكرة هي موضوعات للخيال ، وإذا كان الإدراك والتَّخيُّل شرطين للتَّذكُّر ، فإنهما يكونان أسبق من المشروط لا محالة ، وعندئذ لا يكون التَّذكُّر وما يتَّصل به من عمليّات التَّداعي في سياق بنية ترابطيَّة ، طريقًا لوقوع التَّخييل في النَّفس ، هذا فضلاً عن التمايز بين الصُّورة التَّذكريَّة والصُّورة التَّخيُّليَّة . صحيح أن كلتيهما في وضع استحضار لغائب ، ولكن بينما تبدو الأولى استرجاعًا للماضي في الحاضر ، تظهر الثّانية نفسها موجودة في الآن . إننا إذ نتخيَّل لا نتذكَّر خبراتنا وتجاربنا بتفاصيلها ، وإنما نستحضر منها ما يلائم الموقف ويُعين على التَّجربة الفنيَّة .

لقد تأثَّر حازِم في مبحث الخيال الشِّعري بالبلاغة التَّقليديَّة وبتقسيم النُّقّاد القدماء الشِّعرَ إلى أغراض ومناسبات ، ومذهبه في هذا السِّياق ما نعته

البلاغيُّون بمناسبة القول الشِّعري لمقتضى الحال ، فلا تخيُّل في التَّهاني إلا الأمور السارَّة ، ولا تخيُّل في المراثي إلا الأمور المفجِعة ، مما يعاون التَّخييل على ما يراد من تأثُّر النَّفس لمقتضاه (١٨٢) .

إن هذه القاعدة الَّتي تَشبَّث بها الدَّرس البلاغي ، توضِّح لنا ما نصادف في كتب النَّقد من مطاعن على الشُّعراء ، الَّذين لم يأخذوا أنفسهم في مطالع ما أبدعوا من قصائدَ بهذه القاعدة المُلْزِمة ، لإيقاع المجانسة بين مساق القول ومساق الموقف ، فبدت مطالعهم عند أولئك النُّقَّاد نابيةً ومستهجَنة . ومن هذا القبيل ، ما حدَّث به ابن طَباطَبا العَلوي في عيار الشِّعر ، إذ ذكر أن الشاعر ينبغي له أن يحترز في أشعاره ومُفتتَح أقواله مما يتطيَّر منه أو يستجفى من الكلام والمخاطبات ، كقول أبي نُواس للفضل بن يحيى ، وهو مما أنْكِر عليه :

أ ربع البِلى إنَّ الخُشوعَ لَبادي عَليكَ وإنّي لم أخُنْكَ وِدادي

وقول الطّائي أبي تمام يمدح أبا العبّاس عبد الله بن طاهر :

هُن عَوادي يوسُف وصواحِبُه فَعَزْمًا فقدمًا أدْركَ النُّجْحَ طالِبُه

وقول ذي الرمة في مطلع قصيدة يمدح فيها خليفة أمويا كانت عينه تدمع أبدًا :

ما بالُ عَينِكَ مِنها الماءُ يَنسَكِبُ كأَنَّهُ مِن كُلًى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ

وبعض مطالع المتنبي مما هو مذكور في كتاب الوساطة للجرجاني (١٨٣) . وقد ألحق حازم بهذه القاعدة شرطًا آخر لتقع صور الخيال من النَّفس موقعًا حسنًا. ويتمثَّل هذا الشَّرط فيما وصفه بالتَّعجيب يتوسَّل إليه الشاعر بأسباب

عفيَّة يدِقُّ إدراكها ، أو بتشبيه لطيف أو جمع بين أمور متنافرة برابطة بعيدة ، ومن هذا القبيل قول عمر بن درّاج في وصف الخمر :

وسلافة الأعنابِ يشعِلُ نارها تُهدى إليَّ بيانع العُنّابِ

وهو داخل في محاكاة الشَّيء بغيره على غير ما أَلِفَ فيه ، فالمألوف أن يَذويَ النَّبات النّاعم بمجاورة النّار ، لا أن يونع فأغرب في هذه المحاكاة (١٨٤) .

إن ما وصفه حازِم بالغرابة في الصُّور الجارية في الشِّعر على غير المألوف والمعتاد ، كان عند طائفة من قدامى النُّقّاد موضع مؤاخذة في تقويم الصُّور الَّتي فتحت آفاقًا جديدة . ولو أن الشُّعراء جَرَوا فيما يبدعون من صور على السّنن المألوف ، لما تميَّزت رؤية الشّاعر عن سائر الرُّؤى ، ذلك بأن الشُّعراء يمنحوننا أفقًا مائلاً يعدل عن المألوف ، ويهيِّئ نوعًا من المضايفة الَّتي تحقِّقها صور الخيال وأبنية الإسناد الشِّعري القائم على الاقتحام والمغامرة اللُّغويَّة . إن هذا الَّذي استشهد به القَرْطاجَنّي لابن درّاج في سياق ما يبدع الخيال من صور غير مألوفة ، يَئول إلى نقيضة ما يتفتَّح وما يحترق بوصفها سمةً أساسيَّة في التَّكوين الاستطيقي للشِّعر الخمري ، بل إلى نقيضة كونيَّة في سياق عنصرين من العناصر الأربعة القديمة ، فالأشياء ما تلبث أن تنضر وتتفتَّح بسريان الماء في أصولها ، حتى تَذوي وتحترق وتحور رمادًا عندما تلفحها حرارة النّار الكونيَّة .

وتُنبئ مقولة التَّناسب الَّذي به يحسن موقع الصُّور الخيالية في النَّفس بأمرين : الأوَّل أن البلاغيِّين والنُّقّاد افترضوا في مبحث الشِّعر وضع المتلقِّي الَّذي يستقبل ما يرسل الشّاعر من معانٍ وصور . وهو افتراض لا يخلو من

موقف اجتماعي يتمثَّل في أن الفنَّ ضرب من الوعي والوجود للغير ، من حيث هو عَلاقة وطيدة بين شعور المبدع وشعور المتلقِّي . والأمر الثّاني أنهم عدلوا عن مناسبة المعنى للحال الَّتي فيها الشّاعر ، إلى ملاءمة بين المعنى والحال الَّتي فيها القول ، وهو عدول موضوع في نسق خاصّ بتقسيم الشِّعر إلى أغراض ومناسبات تقليديَّة ، تفسِّر ما نظفر به في كتب البلاغة والنَّقد من مباحثَ خاصَّة بسقوط المطالع ، وضعف التَّخلُّص ، وتنافر الأشطار ، وافتقاد التَّناسب بين العبارة الشِّعريَّة ومقتضى الحال . صحيح أن مناسبة المعنى للحال الَّتي فيها القول ، أعونُ للتَّخييل على تأثُّر النَّفس بما يبدع من صور وأفكار ، ولكننا في ضوء الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة ، نعدل هذا التَّلاؤم فنخرج به عن الحال من حيث هي وضع خارجي لا يعدو أن يكون مناسبة أو غرضًا ، إلى فهم آخر يضع هذا التَّناسب وضعًا يتَّصل بالسِّياق الوجداني والنَّفسي للشّاعر ، ويرتبط بموقفه وتجربته الذّاتيَّة باعتبارها لحظةً لها طابَعُها الفريد ، وإلا فكيف نفهم قول المتنبّي في مطلع قصيدة له في مدح كافور :

كَفى بِكَ داءً أنْ تَرى الموتَ شافِيا وحَسْبُ الْمَنايا أنْ يَكُنَّ أمانِيا
تَمنَّيْتَها لَمّا تَمنَّيْتَ أنْ تَرى صَديقًا فأعْيا أوْ عَدُوًّا مُداجيا

وقوله يَرثي أمَّ سيف الدَّولة :

صلاةُ الله خالِقِنا حَنوطٌ على الوَجْهِ الْمُكفَّنِ بِالجَمال

إن التَّغاضيَ عن السِّياق الذّاتي ولحظة الإبداع ، والاكتفاء بالمستوى الخارجي للعَلاقة ، جرَّ البلاغيِّين والنُّقّاد في غير قليل من المواطن ، إلى أحكام لم تأخذ في الاعتبار إلا العرف الشّائع وما يليق وما لا يليق ، مما فتح

للتَّقويم الأخلاقي سربًا إلى الشِّعر فالتبست المقاييس واختلطت معايير التَّقويم .

أ لا ترى أنهم استهجنوا مطلع قصيدة النّواسي في مدح أحد البرامكة لأنه ذكر فيه الخشوع البادي والرَّبع العافي ، وعلَّلوا لهذا الاستهجان بأن التَّخييل لم يقع موقعًا حسنًا لما بين القول الشِّعري والمقتضى اللازم للغرض من تنافر ، وفاتهم في ذلك أن المطلع موضوع في نسق من التَّعبير النَّمطي المتوارث ، وأن لاتساق القول الشِّعري مع مقتضى الحال وجهًا آخر هو المقتضى السَّيكولوجي الَّذي جعل الشّاعر يتناول رفعة الْمُلْك وشموخ السِّيادة وعزَّ الغنى و وجاهة المظهر ونعومة أظفار العيش ، من منظور الفناء الَّذي يبتلع الأشياء ، وقد عبَّر عنه بمعادل فني يتمثَّل في الأطلال الخاشعة والرُّبوع البالية . ومذهبهم في بيت ذي الرُّمَّة السّابق وما لف لفَّه كقول جرير يمدح الخليفة الأموي :

أ تَصْحو أمْ فُؤادُكَ غيرُ صاحِي عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّواحِ

وقول الأخطل في مطلع مدحةٍ له :

خفّ القَطينُ فَراحوا مِنْكَ أو بَكَروا وأزْعَجَتْهُم نَوًى في صَرْفِها غِيَرُ

هذا وأشباهه عند القدماء ، اختلّ فيه التَّخييل لأسباب أخلاقيَّة وأخرى تتعلَّق بما ينبغي أن يراعى في مدائح الملوك والأمراء ، وهي أمورٌ بعيدة عن الفنِّ الشِّعري ، لا تعوِّل إلا على ما يُرضي غرور الكبراء من رياء ومداهنة . والعجيب في الأمر أن نفرًا من الممدوحين استهجنوا بعض هذه المطالع وتطيروا ببعض ، حتى لقد كان منهم من يقاطع الشّاعر فيصلح له أو يردُّ عليه قوله ، وتلقَّف النُّقّاد والبصراء بالبلاغة هذه المطالع ، و وضعوها تحت ما لم يحسن التَّخييل فيه لعدم التَّناسب . ومما يروى في هذا السِّياق قول الخليفة

لجرير « بل فؤادك أنت » ، وقول الآخر للأخطل « بل منك » تطيُّرًا بمطلع مدحته ، وقول طائفة من البلاغيِّين والنُّقّاد إن ذا الرُّمَّة وقع في خطأ لأن الممدوح كانت عينه تدمع أبدًا ، و هو لعمري خطأ فرضوه على الشّاعر فرضًا ، وهو أدخل في باب مراعاة المقول فيه ، وليس فيه مما زعَموا نُبُوٌّ في التَّعبير أو فسادٌ في الخيال ، وإنما هو من قبيل ما يسميه البلاغيُّون « التفاتًا » من حيث هو تعبير لُغوي يدور على مخاطب يتخيَّله الشّاعر ، ويُنشِئه في وجدانه بواسطة أبنية لُغويَّة تنشِّط ضمائر المخاطب إنْ في انفصالها أو اتِّصالها . إن الشّاعر في هذه الأبيات وفي غيرها ربما رغب في محاورة نفسه فعدل عن الضَّمير الموضوع للمتكلِّم إلى ضمير المخاطبة ، مما يُؤذِن بأن للأنا الشّاعرة طبقاتٍ ومستويات ، تتكشَّف في الإبداع بواسطة هذا التَّبادل اللُّغوي ، فيحور المتكلِّم مخاطبًا ، وينقلب المخاطب متكلِّمًا في سياق ملتفّ بذاته ، وإيقاع ينحلُّ في النِّهاية انقسامه إلى وحدة الشُّعور المبدع .

وأمّا قول المتنبي في رثاء أمِّ سيف الدَّولة ، فقد نقل في شرحه أبو البقاء العكبري عن ابن وكيع أن وصفه أمَّ الملك بالوجه الجميل غير مختار في مناسبة الرِّثاء (١٨٥) ، لعدم مراعاة القول للمقام ، مما يجعل الصُّورة الخياليَّة نافرة غير واقعة في موقعها الملائم . ولو أن النُّقّاد وشُرّاح الديوان التفتوا إلى ما للحظة الإبداع الشِّعري من مقتضًى نفسي هو معيارها الَّذي تقاس به ، ولو أنهم تدبَّروا مطلع القصيدة إذ يقول المتنبي :

نُعِدُّ الْمَشْرَفِيَّةَ والعَوالي وتَقْتُلنا الْمَنونُ بِلا قِتالِ

لَما راغوا إلى الحكم بالتَّنافر والاستهجان . صحيح أن الموقف محكوم برثاء

أمِّ الأمير ، والرِّثاء تجربة أساسها التَّفجُّع ، ولكنْ لما أغمضوا عن التَّركيب النَّفسي للقائل ، ندَّ عنهم سياق الصُّورة الخياليَّة ماثلة في الطِّيب والجمال .
وما أشبه هذا البيت بقول المتنبي في الغزل :

زَوِّدينا مِن حُسْنِ وَجْهِكِ ما دا م فحُسْنُ الوُجوهِ حالٌ تَحولُ
وصِلينا نَصِلْكِ في هَذِهِ الدنْـ يا فإنَّ المُقامَ فيها قَليـــــلُ

إن الأبيات وإن اختلف الغرض الشِّعري ، يجمعها وينظم شملها في مدار واحد ، تأمُّل الحسن المُسجَّى ، والجمال يئول أمره إلى سكون المنون وصمت العدم ، ولا يخفى أن الموقف النَّفسي والتَّجربة الذّاتيَّة أفضتا إلى هذه الاستعارة الَّتي ألَّفت بين روعة الجمال ورهبة الموت ، وهو تأليف يسمح بتبادل الأطراف المتضايفة في الصُّورة ، بحيث يبدو الوجه مكفَّنًا بالجمال ، كما يظهر الجمال مكفَّنًا بالموت . وهكذا يضعنا المتنبي أمام تأمُّل للوجود الإنساني في نقصانه ، وتأمُّل للجمال الأنثوي الدّاثر ، وما يُشيعه في النَّفس من رهبة وجلال .

ولحازِم في المنهاج تقسيمٌ آخر للتَّخييل من جهة متعلَّقاته ، يدور على تصوُّر الموضوع والأداة ، أو على ما يسمِّيه النُّقّاد المحدثون المضمون والشَّكل . فثَّم تخييل واقع في المضمون ، وأداة هذا التَّخيُّل ماثلة في الشَّكل ، وثمَّ تخيُّل للمضمون وللشَّكل بواسطة الأنساق الأسلوبيَّة وما تضمُّ من معانٍ وألفاظ . وأجرى حازِم هذين النَّوعين من التَّخيُّل على نمط ما تداوله البلاغيُّون واللُّغويُّون من حديث عن الدّلالات الأوائل والدّلالات الثَّواني ، فتحدَّث عن التَّخييل الأوَّل والتَّخييلات الثَّواني ، وعوَّل في وصف التَّخيُّل

الثّاني على ما أثِرَ عن طائفة من النُّقّاد والبلاغيِّين الّذين كانوا يتناولون الصِّيَغ الشِّعريَّة فيحلِّلونها ويصفونها بمعجم لُغوي مشتقٍّ من العقود المصنوعة من كرائم الأحجار ، ومعاجم أخرى مأخوذة من التَّصوير والأزياء الَّتي كان الصُّنّاع يتفنَّنون في تفصيلها وتزيينها ، ومن هذا القبيل ما تصادف عندهم من تقويم انطباعي يدور على التَّنضيد والتَّسهيم والتَّوشية وما شابه كلّ هذه الألفاظ . يقول حازِم : « وينقسم التَّخييل بالنَّظر إلى متعلِّقاته قسمين : تخيُّل المقول فيه بالقول ، وتخيُّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه . فالتَّخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصُّور وتشكيلها ، والتَّخييلات الثَّواني تجري مجرى النُّقوش في الصُّورة ، والتَّوشية في الأثواب ، والتَّفصيل في فرائد العقود وأحجارها . وتلك الصِّيَغ والهيئات هي التَّخاييل الثَّواني . . . فهي تجري من الأسماع مجرى الوَشْيْ في البُرود ، والتَّفصيل في العقود من الأبصار . والنُّفوس تتخيَّل بما يخيِّل لها الشّاعر من محاسن ضروب الزِّينة فتبتهج لذلك ، و لهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللَّفظيَّة الَّتي من هذا القبيل ، أسماء الصِّناعات الَّتي هي تنميقات في المصنوعات ، فقالوا التَّرصيع والتَّوشيح والتسهيم من تسهيم البُرود ، وكثير من الكلام الَّذي ليس بشِعري باعتبار التَّخييل الأول ، يكون شعرًا باعتبار التَّخاييل الثواني . » (١٨٦)

في هذا النَّصِّ أمور جديرة بالاعتبار ، منها أن إشارة حازم للتَّخييل الثّاني ينبغي أن تفهم على نحو يساوق تصوُّرات القدماء ، حتى لا نخلطَ بين التَّخيُّل الثّاني عند حازِم ، وبين مفهوم الخيال الثَّانوي عند كوليردج Coleridge بمفهومه الرُّومانتيكي ، وهو ما سنعرض له في سياق لاحِق . ومن هذه الأمور

تمييز حازِم بين تخيُّل إجمالي أو تخطيطي للقصيدة ، وبعبارة أخرى مخطَّط خيالي imaginative scheme وآخر هو التَّخيُّل الثاني أو التَّفصيلي . إن تخيّل المقول فيه بالقول ، أو تخيّل المضمون الشِّعري بواسطة الشَّكل ، يعادل ما نصفه بالتَّخيُّل الكلِّي أو المخطَّط الخيالي المجمل ، أمّا التَّخيُّل الثّاني فإنه بمثابة تفصيل وتنفيذ للمخطط الإجمالي الأوّل ، نقف عليه في الصِّيَغ والهيئات والتَّراكيب . إن هذا الإلتفات من قِبَل صاحب المنهاج ، لَيؤكِّدُ مرَّة أخرى أن العمل الشِّعري ليس بسبيل العَفْويَّة والتِّلقائيَّة ، وأن الشّاعر يستحضر بالتَّخيُّل الأوّل عمله الشِّعري في شكل هلامي مجمل ، لا يلبث أن يتمايز ويقع فيه التَّفصيل والتَّرتيب وتركيب العبارات وبناء الأساليب وإبداع الصُّور ، بفضل هذا التَّخيُّل الثّاني الَّذي وصفه حازم على نحوٍ فيه تأسٍ ومتابعة للقدماء من جهةِ اعتباره ضربًا من التَّوشية والزُّخرف والتَّنميق ، وكأنه قاس الإسكيمات الخياليَّة وما يليها من تخيُّل لجزئيات البناء الشِّعري وتفاصيله ، على طائفة من الصِّناعات الَّتي لا يخلو نتاجها من قيمة جماليَّة ، معوِّلاً في هذه المقايسة على التَّصوُّر اليوناني القديم للعَلاقة بين المادَّة والصُّورة .

لم ينتهِ حازِم في عرض نظريَّته في الخيال الفنِّي إلى تصوُّر واحد مُتَّسِق مع نفسه ، ذلك أنه كان شديد التَّردُّد بين النَّظرة الجشطلتيَّة الَّتي يشي بها النَّصُّ المسوق آنفًا ، وبين النَّزعة التَّرابطيَّة الآخِذة بفكرة التَّجارب واللَّحظات المنفصلة ، المبنيَّة على قانون التَّداعي وما ينتظم من مبادئ الزَّمان والمكان العليَّة ، وذلك قوله : « والتَّخاييل في المعاني منها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتَّبت في مكان ، وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض ، فتُحاكَى على ما وقعت عليه من ذلك ، ومنها محاكيات تقع في أمور من جهة ما

ترتَّبت في زمان ، و وقع فيه بعضها بنسبة من بعض ، وانتسب شيء منها إلى شيء ، فتُحاكَى أيضًا على ما وقعت عليه من ذلك . » (١٨٧) و واضح أن النَّزعة التَّرابطيَّة عند حازِم لا تفهم بمَعزِل عن مذاهب المفكِّرين المسلمين في العصر الوسيط ، ولا تتصوَّر هذه النَّزعة إلا في سياق يأخذ بأفكار سَيْكولوجيَّة وأخرى فلسفيَّة ، تئول إلى مراكز الأعصاب وقوى الملَكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئيَّة ، واعتماد الإدراك الحسِّي أصلاً لما يُنشئ خيال الشّاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون التَّخيُّل تبعًا للإدراك ، فإن لم يكن الموضوع المتخيَّل قد أدرك من قبل ، يخيَّل بأحواله اللازمة من حيث هي حسيَّة مشهودة ، وذلك أن الأشياء « منها ما يدرك بالحسِّ ، ومنها ما ليس إدراكه بالحسِّ ، والَّذي يدركه الإنسان بالحسِّ ، فهو الَّذي تتخيَّله نفسُه ، لأن التَّخييل تابِع للحسِّ ، وكلّ ما أدركته بغير الحسِّ فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيّفة به واللازمة له ، حيث تكون الأحوال مما يحسُّ ويشاهد . فيكون تخييل الشَّيء من جهة ما يستبينه الحسُّ من آثاره ، والأحوال الملازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة له لما التبس به و وجد عنده . » (١٨٨)

لقد كان حازِم شديد الفتون بالتَّعبير عن مذهبه في الخيال بأساليبَ متنوِّعة ، تدور أحيانًا على فكرة يلمُّ بها ، ثم يشقِّقها ويقلِّبها ويستنفد مضمونها بضرب من الاستقصاء ، ومن هذا القبيل تعبيره عن التَّخاييل الأوائل والتَّخاييل الثَّواني من خلال تصوُّر يردُّ التَّخيُّل الأوَّل إلى الكُلِّي ، ويعزو التَّخيُّل الثّاني إلى الجزئي ، ملتزِمًا في ذلك التَّصنيفَ الذي لا نُخطِئ فيه التعرُّف على منهج يتميَّز بالتَّفتيت والتبعيض ، و وضع ديناميَّة الإبداع

الشّعري في سياق يعزل اللّحظات بعضَها عن بعض ، وكأن الأمر في الإبداع الخيالي مقيسٌ بنوع من اللَّبس على بنية الفكر المنطقي والفلسفي ، ذلك الَّذي يقوم على التَّفكيك وتعقُّل الظّاهرة وتحليل العمليّات الذِّهنيَّة الَّتي يُفضي بعضُها إلى بعض . وإذ أخذ حازِم بهذا التَّصوُّر ، ردَّ التَّخاييل إلى ثمانية أقسام : أربعة للتَّخيُّل الكلِّي الأوّل ومثلها للتَّخيُّل الجزئي الثّاني . يقول حازِم في هذا السِّياق : «. . . وللمخيِّلين في التَّخييلات الَّتي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوال ثمانية : الحال الأولى يتخيَّل فيها الشّاعر مقاصدَ غرضه الكليَّة الَّتي يريد إيرادها في نَظْمه أو إيراد أكثرها .

الحالة الثّانية أن يتخيَّل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبًا أو أساليبَ متجانسة أو متخالفة ، ينحو بالمعاني نحوَها ويستمرُّ بها على مهايعها .

الحالة الثّالثة أن يتخيَّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ، ومن أهمِّ هذه التَّخيُّلات ، موضع التَّخلُّص والاستطراد ، الحالة الرّابعة أن يتخيَّل تشكُّل تلك المعاني وقيامها في الخاطر ، في عبارات تليق بها ، ليعلمَ ما يوجد في تلك العبارات من الكَلِم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ، ما يصلح أن يبنى الرَّويّ عليه ، وفي هذه الحال أيضًا يجب أن يلاحظ ما يحقُّ أن يجعل مبدأ ومُفتتَحًا للكلام ، وربما لحظ في هذه الحال موضع التَّخلُّص والاستطراد . فهذه أربع أحوال في التَّخاييل الكلِّيَّة .

الحالة الخامسة وهي أوّل حال من التَّخاييل الجزئيَّة ، أن يشرع الشّاعر في تخيُّل المعاني معنًى معنًى ، بحسب غرض الشِّعر .

الحالة السّادسة أن يتخيَّل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له ، وذلك يكون

بتخيُّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنِّسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض ، وبأشياءَ خارجة عنه مما يقترن به ، يكون عونًا له على تحصيل المعنى المقصود به .

الحالة السّابعة أن يتخيَّل لما يريد أن يضمنه في كلٍّ مقدار من الوزن الَّذي قصد ، عبارة توافق نقل الحركات والسّكنات فيها ، ما يجب في ذلك الوزن في العدد والتَّرتيب ، بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسنًا لموقعها في النُّفوس .

الحالة الثّامنة أن يتخيَّل في الموضع الَّذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفَّى ، معنًى يليق أن يكون ملحقًا بذلك المعنى ، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقًا لسدِّ الثُّلمة الَّتي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها ، ومن هَذا قول المتنبي في مدح سيف الدَّولة :

نَهَبْتَ مِنَ الأعْمارِ ما لَوْ حَوَيتهُ لهُنِّئتِ الدُّنْيا بِأنَّكَ خالِدُ » (١٨٩)

إن هذا التَّصنيف الَّذي قدَّمه حازِم ، يكشف عن فقدان الدِّقّة وتداخل الأقسام ، وذلك أنه أدرج بنية الإيقاع تحت الكلِّي ، وجعل القوافي والزِّحافات والعِلل من قبيل التَّخيُّل الجزئي اللاحق ، برغم أن الإيقاع أو الوزن المختار يتضمَّن عدد التَّفاعيل وترتيبها بحسب الأسباب والأوتاد والفواصل ، وما يطرأ على الوزن من ضروب الزِّحاف وأنواع العِلل .

و من الملاحظ أن صاحب المنهاج إنما صنَّف التَّخيُّل في سياق الشّعر العربي ، وأنه قنَّن للخيال الشّعري وقعَّد انطلاقًا من نظرة جزئيَّة لم تأخذ إلا الشِّعر العربي في الحسبان ، برغم أن للخيال الشِّعري لغةً عالميَّة . ولهذه

الملاحظة دلالتها على ارتباطه بجملة من الأحكام البلاغيَّة والنَّقديَّة الَّتي تدور على المطالع ومَناحي تخلُّص الشُّعراء وما يلوذون به من توشية وتزيين .

إن أحوال التَّخاييل الكليَّة ، تنحلُّ إلى المناسبات والأساليب ومواطن التَّخلُّص والاستطراد والبناء العَروضي ، أمّا التَّخاييل الجزئيَّة فتتمثَّل في التَّزيين ومراعاة التَّقفية غير المتكلَّفة بواسطة المعاني اللَّواحق ، وتفصيل هذه المعاني والقياس العددي لوحدات الوزن وما يعرض له من زحافات وما يطرأ عليه من عِلل .

ويَشي هذا النَّصُّ بمحاولة استبطان ما يجري في نفس الشّاعر من عمليّات مترابطة ، رغبةً في تحليل ميكانيزمات الإبداع الخيالي في الشِّعر . ومما يُحمَد لحازِم اهتمامه بالإيقاع والأوزان ، برغم أنه ما زال مرتبطًا بالتَّشكيل الخارجي لموسيقى الشِّعر وما تخضع له من أسبابٍ وأوتاد وفواصل وعِلل وزِحافات ، مع أن « الأوزان العَروضيَّة المعروفة في الشِّعر العربي لا تعدو أن تكون قوالبَ مفرغةً ومنسَّقة تنسيقًا تجريديًا صرفًا ، . . . أمّا الإيقاع الدّاخلي للكلمات ، أيْ إيقاع الحركات والسَّكنات بما فيها من قوَّة أو لين ، ومن طول أو قِصَر ، ومن همس أو جهر ، فشيء قلَّما يدخل في التَّقدير ، وهو على كلٍّ حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه . » (١٩٠)

لقد فهم حازِم الأسلوب فهمًا يناسب ميراث عصره ، يعوِّل على تصوُّر جزئي يئول معه البناء الشِّعري إلى ضرب من العزل والتَّفكيك . والأسلوب في نهاية الأمر هو « الشَّخصيَّة اللُّغويَّة » متجلِّيةً في وحدة البناء الشِّعري .

إن الأحوال التَّخيُّليَّة الثَّمانية لا تطابق عمليَّة الإبداع الخيالي في مجال

الشِّعر . صحيح أن التَّخيُّل الكلِّيَّ في هلاميَّته ، يهيِّئ للشّاعر رؤية جشطلتيَّة للقصيدة ، ولكن مذهب حازم في هذا التَّرتيب ينقضه واقع الممارسة . فما من شاعر يحذو هذا الحذو المنطقي الصّارِم ، فيتخيَّل المعانيَ الأوائل ثم يشرع في تخيُّل المعاني اللَّواحق ، أو يتخيَّل المناسبة ثم ينتقل إلى الأساليب ، حتى إذا فرغ من هذه الأحوال أردفها بتخيُّل الوزن والرَّويِّ ، وما هو من قبيل الزُّخرف والتَّوشية .

إن هذه الأحوال التَّخيُّليَّة لا يتأتَّى فهمها إلا بوصفها لحظات تخضع في إطار ما تَصوَّره حازِم ، لنوع من التَّتابع المحكوم بالضَّرورة . والشّاعر إذ يضع نفسه في مستوى مخطَّط هلامي ، لا يشرع في إخراجه كما ينفِّذ المهندس تصميمًا لبناء مشيَّد تَئول عناصره إلى موادَّ معطاة في الخارج ، وإعجابنا ببناء باذِخ متناسِق ، لا يشاكل إعجابنا بقصيدة جيِّدة ، ذلك أن القصيدة لا تنقلنا إلى الواقع في غِلظته وخشونته كما ينقلنا البناء ، لأننا نظلُّ دائمًا ونحن نقرأ القصيدة ، متَّصلين بواقع فنِّي متميِّز ، يهيِّئ لنا سبيل التَّملُّص من طرائقنا المعتادة في إدراك الواقع الخارجي . والحقُّ أن تحليل حازِم ومعالجته أحوالَ التَّخيُّل الأوائل والثَّواني ، يُنبئ بضرورة أن تخضع هذه الأحوال لتتابع منطقي مقنَّن لا يخلو من تشتُّت وانفصال ، وهو تصوُّر تنقضه ميكانيزمات الإبداع التَّخيُّلي المتكامل ، هذا الَّذي يُضفي على اللَّحظات والأحوال ضروبًا من المرونة والاحتشاد والتَّرصُّد والقصد العَفْوي .

إن القصيدة ليست إفرازًا تخيُّليّا ناجمًا عن أحوال منفكَّة ولحظات منبتَّة ، وليست كذلك نتيجة حتميَّة لترتيب خيالي مصطنع ، وكَمْ مِن شاعرٍ عدل عن

مخطَّط تخيُّلي إلى آخر ، وأدخل على الصُّور ضروبًا من التَّعديل والتَّحوير ، وفضل رَوِيًا على رَويٍّ ، واختار وزنًا عِوَضًا عن وزن ، حتى وجد نفسه في نهاية الأمر وقد فرغ من قصيدته ، بإزاء ما ليس في الحسبان .

ولا نظنُّ أن الأمر كما زعَم حازِم ، فما من شاعر يتخيَّل وهو يبدع ، مقادير الوزن ومواطن العِلل والزِّحاف . وإنما وقع صاحب المنهاج في هذا اللَّبس ، لتقسيمه أحوالَ التَّخيُّل مناصفةً في سياق تربيع متعادل ، يرد إلى الفصل البلاغي القديم بين الألفاظ والمعاني ، بين الشكل والمضمون . ولن يندمج هذا الفتق إلا بتصوُّر هذه الأحوال متداخلةً وحاضرة في وقت واحد ، مما يعني أننا نستبدل بهذا التَّوالي معيَّةً نشطة ، تبدو الأحوال واللَّحظات من خلالها في وضع محايثة وتكامل يُتيحان للشّاعر تنظيم التَّجربة وتحقيق الإمكان الخيالي الحُرِّ .

والحقُّ أن معالجة الصُّورة الشِّعريَّة في بحوث البلاغيِّين والنُّقّاد ، لم تكد تنفصل عن التّأسيس النَّظري للخيال عند الفلاسفة . وتعني هذه الحقيقة أن أخطاء النَّظريَّة في بعض مساقاتها ، كان لا بدَّ أن تُفضي إلى الخطأ في التَّطبيق ، وأن المشكلات المعروضة متَّفقة ومتماثلة ، لم تكد تخرج عن طائفة من القضايا والتَّصوُّرات الَّتي دارت على الصِّدق والكذب ، واللفظ والمعنى ، والمادَّة والصُّورة ، وعَلاقة الخيال بالإدراك والذّاكرة والوهم .

والصُّورة من بعد لدى البلاغيِّين والنُّقّاد ، ينمُّ تحليها على معجم يحتاج إلى فضل تحليل ، ذلك أن المعجم الاصطلاحي يدلُّ لزومًا على معطيات النَّظريَّة وعلى المنهج المتَّبع في التَّحليل الفنِّي لصور الشِّعر .

ويدور هذا المعجم على معطيات تتمثَّل في حسن التَّعليل والمخادعة والحيلة والمقايسة ، ومراعاة القول لمقتضيات خارجيَّة ، ومعطيات أخرى لا تعدو أن تكون أحكامًا انطباعيَّة عامَّة أَلَمُّوا بها من الثِّياب المنسوجة ، والعقود المنظومة ، والأشربة السّائغة ، والأطعمة الشَّهيَّة ، وما تستروح إليه الطَّبائع ، وما تُعجَب به النَّفس من هيئات الجسم وأوضاع الحركة . ومن أمثلة هذا المعجم حُكمُهم على طائفة من الصُّور والأشعار بأنها كالماء والرَّونق ، والأرْيَحيَّة والدِّيباج ، والرَّشاقة والحلاوة ، والعذوبة والخلابة ، والشَّرف والخساسة ، والاعتدال والأناقة ، والنَّسيم والتَّنسيم .

ومن نماذج هذه الأحكام الانطباعيَّة العامَّة الَّتي يُعوِزها الاستِكْناهُ النَّفسي والتَّحليل الاستطيقي ، قول عبد القاهر في الأبيات المشهورة :

ولمّا قَضَيْنا من مِنى كُلَّ حاجَةٍ ... ومَسَّحَ بالأركانِ من هُوَ ماسِحُ
وشُدَّت على دُهْم الْمَهاري رِحالُنا ... ولَمْ يَنْظُرِ الغادِي الَّذي هُوَ رائحُ
أخَذْنا بأطْرافِ الأَحاديثِ بَيْنَنا ... وسالَتْ بِأعْناقِ الْمَطِيِّ الأباطِحُ

«. . . فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللَّفظة ولو ذُكِرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نَظْم الشّاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة الَّتي - وإن ازدادت حسنًا بمصاحبة أخواتها - . . . فإنها إذا جُلِّيت للعيون فردةً ، و تُرِكت في الخيط فذَّة ، لم تعدم الفضيلة الذّاتيَّة . . . والشَّذرة من الذَّهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة . »(١٩١)

صحيح أن الجرجاني حلَّل الأبياتَ في إطار النَّظم ولكنه أخذ في اعتباره

أمورًا ليست من الصُّورة المركَّبة في شيء ، كالإيجاز وترتيب الشَّعائر والمناسك ، أمّا الإيجاز فأمر لا تعلُّق له بالصُّورة ، فليس من شأنها أن تلخِّص أشياء تجريها مجرى التَّخيُّل ، وأمّا ترتيب المناسك فشيء لا تزداد به الصُّور في الأبيات جدَّة وطرافة ، ناهيك عن أن ترتيب الشعائر أمر يعنى به الفقهاء لا الشعراء .

وربما أصاب الجرجاني التَّقويم النَّقدي في التفاته إلى ما تَهدي إليه الشّاعر من ألفاظ دوالَّ على الصِّفات كقوله : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا » ، فإن الصِّياغة تعبيرٌ عما يختصُّ به الرِّفاق في السَّفر من التَّصرُّف في فنون القول ، مما يُنبئ عن طيب النُّفوس وقوَّة النَّشاط ، وكذلك الاستعارة الَّتي طبَّق فيها مفصل التَّشبيه في قوله : « وسالت بأعناق المطيِّ الأباطح » . وتبدو نزعة الجرجاني في التَّجزيء والتَّجريد عندما حلَّل الصُّورة الاستعاريَّة معتمدًا فيها وطاءة الظَّهر وحركة المقاديم والهوادي والصُّدور بوصفها مقوِّماتٍ للصُّورة .

إن بنية الصُّورة في الأبيات تلفتنا إلى أن في الصُّورة بُعْدًا آخر ، هو هذا « الملاء الحركي » ، وهذا البعد جوهر الاستعارة وخميرة الصُّورة . ويطالعنا هذا الملاء المتموِّج في انشغال السَّفر بشدِّ الرِّحال وتجهيز القوافل ، وفي السُّهول ضيِّقة بالحجيج ، والمآزم متلاقية متقاطعة تغصُّ بالرَّواحل والرَّكب غادين رائحين ، وفي حركة الحوار التي تغزل وتنسج ، وفي البطاح سيّالة بأعناق المطايا ارتفاعًا وانخفاضًا .

إن هذا الملاء الَّذي مزج حركة الحيوان بحركة الإنسان هو جوهر التَّخيُّل ، والصُّورة الَّتي مهَّدت للاستعارة ضربًا من التَّضايف المستند إلى ما كان العرب

يتعاطَوْن من واقع لُغوي في التَّعبير عن الإبل بأنها سفن الفَلوات ، ولا مؤاخذة على الشّاعر إن ألمَّ بطرائق التَّعبير المتداول متى أخرجه في مستوًى يفتح لتخيُّل المتلقِّي آفاقًا ماثلة عن الواقع المعطَى . وهذا ما تظفر به في الإيحاء بصورة مائيَّة لها تركيبها المادِّي وبنيانها السَّيْكولوجي والرَّمزي ، متمثِّلاً في حركة الموج ينساب بعضه في بعض ، بحيث تتولَّد الموجة من الموجة في رشاقة حرَّة وسيولة مرنة ، لا توحي إلا بالصَّيرورة والحركة المتَّصلة الَّتي يستحيل معها ما نُجري من فصل تعسُّفي .

على هذا النَّحو نتمثَّل الفلاة المتعرِّجة الغبراء ، بحرًا من الزَّعفران ، وأعناق المطايا في حركتها القسريَّة الرَّتيبة ، أمواجًا متراكبة في بحر لُجِّيّ ، لا تكاد ترتفع حتى تنخفضَ في توازن رشيق ، وكأن البِطاح السَّيَّالة بالأعناق إسقاط لإحساس بالظَّمأ المهلك بعد سفر طويل . هذا على هَدْي التَّحليل السَّيْكولوجي ، أمّا تحليل الصُّورة في السِّياق النَّمطي فيظاهره دورانُها في الشِّعر العربي القديم ، ذلك أننا نصادف جملة من الصُّور الشِّعريَّة التي أجراها الشُّعراء مجرى هذه الاستعارة ، نحو قول امرئ القيس يصف فرسه :

مسح إذا ما السابِحاتُ عَلى الوَنى أثرنَ الغُبارَ بالكَديدِ الْمُرَكَّـــــل

وقول البحتري يصف برْكة المتوكِّل :

تَنْحَطُّ فيها وُفودُ الماءِ مُعْجِلةً كالخَيلِ خارِجَةً من حَبْلِ مُجرِيها

هذا وأشباهه يندرج تحت جملة من الاستعارات والصُّور الَّتي تعتمد الحركة وتقرن في تصويرها القوَّة بالتَّدفُّق . وربما قيل على مذهب القدماء إن الشُّعراء إنما يبنون هذه الصُّورة على تجريد وجه الشَّبه ، الواقع في الحركة

والهيئة ، ويركبون الاستعارة في تصوير حركة الحيوان على مفهوم نقل الألفاظ عن أصولها ودلالاتها الأوائل ، لولا أن مذهبهم لا ينوِّر براعة الأداء وعبقريَّة التَّخيُّل والتَّصوير .

إن التَّساؤل البديَّ لا ينبغي أن يكون عن العِلَّة الَّتي من أجلها وقع هذا الاقتران ، ذلك أن الوقوف على هذه العِلل وأمثالها لا يفي بالإجابة عنه التَّصوُّرات الَّتي تدور على تجريد وجه الشَّبه بوصفه عَلاقةً بين طرفين ، أو نقل الألفاظ في الاستعارة عن أوضاعها الأولى .

وإنما يقع التَّنوير وتتفتَّح أبعاد هذه الصُّور وأمثالها ، بالكشف عن المستويات الفِزيائيَّة والنَّفسيَّة والاستطيقيَّة والرَّمزيَّة ، تلك الَّتي تدخل في بنية الحركة بوصفها الحدَّ النِّهائي لهذه الصُّور . وربما التبس الأمر فظنَّ أن تحليل الحركة يخصُّ بنيتها الميكانيَّة ، وهي بنية أبعد ما تكون عن الصُّور والتَّخيُّل الشِّعري الَّذي يضعها في نسق متميِّز .

إن التَّركيب المادِّي للحركة ضروري ، ولكنه في التَّخيُّل الشِّعري يحيل على مستويات أخَر ، يبدو المستوى المادِّي أصلاً لها ، لأنه يحيل على حدوس وعِيانات . ومعلوم أن العِيان أصل الصُّور وجوهر التَّخيُّل .

وطبيعي ألا يقفَ الشُّعراء عند هذا الوصيد ، وإلا أشبهوا المُشتغِلين بميكانيكا القُوى . إنهم إذ يتخيَّلون حدوس الإدراك وعِيانات الإحساس بالحركة ، يضعونها بواسطة التَّضايف الاستعاري في نسق متميِّز ، تنحل عَلاقاته وأبنيته إلى معجم شِعري ، يبدو أننا مطالبون بتحليل صُوَره بحيث نُفيد من المستويات كلِّها .

إن الصُّوَر في هذه المسافات الشِّعريَّة تحيل على الماء الَّذي تتنوَّع حركته في العيان الحسِّي بين هدوء الغدران ورخاوة الجداول ، وصخب البحار وقوة المساقط الَّتي تولِّد الشَّرارة المضيئة . ويبدو أن الشُّعراء عندما صوَّروا الإبل أعناقَها والأفراس عَدْوَها ، إنما عوَّلوا على حركيَّة الصَّخب والقوَّة . أمّا الخيل الَّتي تركب صهواتها زينة ونبالة ، والإبل الَّتي تعتلى أسْنِمَتها نزهةً وتسلية ، فليس الماء صخبه وقوته مما يناسبها في بناء الصُّور الَّتي يفتحها التَّخيُّل .

إن الاستكناه الموضوعي للصور السّالفة ، وتحليلها في مساق معجمها الشِّعري ، يقفنا على ضرب من التَّماثل ونوع من التَّخالف في عناصر الصُّورة . أمّا التَّماثل في حدَّي الصُّورة فيتكشَّف في تلازم القوَّة والمقاومة ، وأمّا التَّخالف ففي أن أحد الحدَّين ينتمي لعالم الحيوان ، على حين ينتمي الحدُّ الآخر إلى الماء بوصفه أسْطُقُسّا طبيعيًا . ودَعْ عنك في تحليل الكيف التّحليل للصُّورة ودراسة ما ينطوي عليه الماء من حركة في سياق « ميكانيكا القوَّة » أو « التَّركيب الكيماوي » للعناصر ، فتلك أمور لها مجالها التَّجريبي . إننا في حضرة الفنِّ الشِّعري مطالبون بالكشف عن التَّخالف والتَّماثل في حوارهما التَّبادلي ، غير غافِلين عن إدراك حركة الماء إدراكًا حسِّيًا مباشرًا .

على هذا النَّحو من الاستكناه الموضوعي للصُّور السّالفة وتحليل معجمها الفنِّي ، يتفتَّح التَّخيُّل الشِّعري عندما تتحوَّل حركة الأعناق وانصباب الجري إلى « سيولة مقاومة » و « قوَّة مائعة » ، فإذا الأمواج وما يعلوها من زَبَد ، خيل بيض تُحمحِم متكسِّرة على الشّاطئ ، وإذا الخيلُ الَّتي تسحُّ العدو ، وتكاد لسرعتها ورشاقة حركتها تبدو سابحة في الهواء ، ماءٌ متدفِّق وسيل

عَرِم ، وإذا المهاري الَّتي تهزُّ أعناقها في رتابة بين صعود وهبوط ، موجٌ يَتْرَى ويتوالد بعضه من بعض ، وإذا الشّاعر ينظر إلى حركة الحيوان المستأنس، من مستوى المائع في شدَّة انصبابه وقوَّة عرامته ، ومن هذا القبيل وصف امرئ القيس فرسَهُ بقوله :

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُدْبِــرٍ مَعًا كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

إن الماء سواء كان هو المشبَّه به أو المستعار منه ، تتنوَّع صوره في الشِّعر تنوُّعًا يهدي إلى الفرق بين مستويين ، مستوى التَّركيب الهيدروليكي الَّذي يدرس قوى الموائع ، غير متجاوز البنية التَّجريبيَّة الَّتي يُفيد منها في التَّطبيق العملي ، ومستوى البناء الشِّعري وما يتفتَّح فيه من صور الخيال ، تلك الَّتي تتيح لنا ضربًا من تكثير الواقع وتنويع منظورات الموضوع ، فإذا الماء ريٌّ يبلُّ العروق ، وعطش يُورِد الإنسان موارد الهلكة ، هذا عذب فرات ، وهذا مِلح أجاج ، وإذا هو يتجلَّى رمزًا للحياة وللموت في عَلاقته بالأرض تهتزُّ خضرةً رابية ، أو تبدو مصوِّحة ، اجْتُثَّ نباتها عرامة السُّيول وشدَّة الطُّوفان ، وإذا هو رمز لنضارة الشَّباب و ورقه وريحانه على حدِّ قول ابن أبي ربيعة :

وَهْيَ مَكنونَةٌ تَحيَّرَ مِنْها في أديمِ الخَدَّيْنِ ماءُ الشَّبابِ

وإذا هو يتكشَّف في ماء العين وماء الثَّغر وماء السَّيف وماء الرّحم ، وأمواه المستنقعات والبحيرات والجداول والأنهار والشَّلالات والبحار . إن الصُّورة في كلِّ مستوًى تُبدي صفحتها على نحو يخصُّها ويميِّزها ، ولكن لدينا معنًى موضوعي واحد للماء يتمثَّل في السُّيولة والحركة والذَّوبان ، وعلى هذا المعنى عوَّل السِّياق الفلسفي إذ اعتمد الماء صورةً تجسِّد معنى

الصَّيرورة والتَّعبير ومثّل به للحظات الزَّمان وتيّار الشُّعور . ويُفضي التَّحليل الأسطوري للماء إلى صورة تفسِّر نشأة الكون من المحيطات الأزليَّة ، ونموّ الحياة وتجدُّدها في المولد الأوزيري ، واختناقها وضروب تحوّلاتها في حكاية الفينيقي الغريق .

إن خصائص الماء متكشِّفة فيما يُبدي من قوَّة ومقاومة ، وكثافة وطفو ، وسيولة وتجمُّد ، يتأتّى تحليلها في سياق الأنطولوجيا الظَّواهريَّة من حيث تعتمد الموضوع منظوراً إليه من قبل الشُّعور ، وهو تحليل يمكن أن يفيد منه النّاقد في تحليل الأعمال الشِّعريَّة والصُّور الَّتي يفتحها التَّخيُّل .

ومن قبيل هذا التَّحليل ، ما نظفر به عند سارتر من تحديد المعاني الموضوعيَّة للسُّيولة والتَّجمُّد والذَّوبان ، « فذوبان الثَّلج في درجة حرارة معيَّنة ، معنًى لا يمكن تحديده إلا بتشبيهه بموضوعات أخرى موجودة ، كالأفكار والصَّداقات والأشخاص الَّتي يمكن أن نقول عنها إنها تذوب : النقود تذوب بين يدي ، أنا أسبح وأذوب في الماء ، وبعض المدلولات الاجتماعيَّة الموضوعيَّة تتراكم وتتكوَّر كالثَّلج ، وبعضها الآخر يذوب .

وعلى هذا النَّحو نحصل على رابطة بين بعض أشكال الوجود ، وعلى ضروب من المقارنة الَّتي يمكن أن تخبرنا عن السُّيولة السِّريَّة للجوامد . »(١٩٢)

ومن خلال هذه المقارنة كشَف التَّخيُّلُ الشِّعري فيما سقنا من أبيات ، عن سيولة مستسرَّة للحيوان ، فالفرس يسح ويصبُّ الجري ، وأعناق المطايا موج يسيل ويتنوَّع بين ارتفاع وانخفاض . إن هذا المعنى الموضوعي ربما فسر لنا طائفة من صور الشِّعر العربي الَّتي سيقت في معرض المديح ، ذلك أن

الشُّعراء يشبِّهون الممدوح بالغيث أو يستعيرون له صفته التي وقعوا عليها بنوع من مقارنة معنى السُّيولة والذَّوبان في الموائع ، بتدفُّق الهِبات وكثرة الصِّلات ، وكأن التَّمدُّح بالكرم لا يمكن أن يتناوله التَّخيُّل الشِّعري إلا بوصفه سيولةً تحارب الأماكن العالية ، وذوبانًا للمال كما يذوب الماء .

إن المرء ليكاد يطمئنُّ إلى أن القدماء من المشتغلين بالنَّقد والبلاغة في تراثنا العربي ، لم يقدِّموا فيما يفرز التَّخيُّل الفنِّي من صور تدور على التّشبيه والاستعارة والمجاز ، سوى ملاحظات بعضُها جدير بالاعتبار والتَّقدير ، وبعضها الآخر مسوق بتحفُّظ بالغ ، دعت إليه أفكار ثيولوجيَّة ومشكلات أثارها علماء الكلام ، حول ما ورد في التَّنزيل من آيات التَّشبيه والآيات الخاصَّة بإسناد الفعل للأشياء بضرب من التوسُّع المجازي ، مما يشي بأن المذاهب الكلاميَّة وتراكيبها الجدليَّة حول بعض الآيات ، أضرَّت في غير قليل من المواضع بالتَّحليل النَّقدي والتَّقديم البلاغي للصُّور الفنِّيَّة في تراث الشِّعر العربي . ذلك أن المفسِّرين والكلاميِّين جعلوا يتمحَّلون في اتِّخاذ آراء يشوبها اصطناع الحيل والذَّرائع ، كيما تتَّسق آيات التَّشبيه والآيات الخاصَّة بحمل الفعل على فاعله الحقيقي ، مع تصوُّرات يدور بعضها على التَّنزيه وبعضها الآخر على قضايا الصِّدق والكذب في المجاز ، والفاعليَّة في وضع عَلاقة بين الموضوع والمحمول .

إن تحليل القدماء للصُّور لا يكاد يخرج في أغلب الأحيان عن النَّظر العقلي ، وإخضاع ما يبدع النَّشاط التَّخيُّلي لقوالبَ منطقيَّة محكمة ، ينمُّ عليها معجم اصطلاحي يدور على الاستدلال ، والتَّخييل المعلّل وغير المعلّل ، والاستعارة المفيدة وغير المفيدة ، والمجاز اللُّغوي والمشترك ، وإثبات

ما ليس بثابت .

ولا يعدم المرء أن يجد هذه الأفكار وما يلفُّ لفَّها في حدِّ كلٍّ من التَّشبيه والاستعارة والمجاز . يقول الرُّمّاني في النُّكت : « إن التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسدُّ مسدَّ الآخر في حسٍّ أو عقل ، ولا يخلو التَّشبيه من أن يكون في القول أو في النَّفس ، . . . والتَّشبيه منه حسِّي ومنه نفسي ، ومنه تشبيه الأشياء المتَّفقة أو الأشياء المختلفة لمعنًى يجمعهما مشترك بينهما ، . . . والتَّشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر . . . والأظهر على وجوه : إخراج ما لا تقع عليه الحاسَّة إلى ما تقع عليه ، أو إخراج ما لم تَجرِ به عادة إلى ما جرت به عادة ، أو إخراج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بها ، أو إخراج ما لا قوَّة له في الصِّفة إلى ما له قوَّة في الصِّفة . »(١٩٣)

ولا يختلف تحليل الجرجاني للتَّشبيه عن تحليل الرُّمّاني ، ذلك أنه درس التَّشبيه في إطار أفكار أدارها على الأصلي والفرعي والصِّفة ومقتضياتها والمفرد والمركَّب والمتعدِّد ، آخذاً في الاعتبار البناءَ النَّحوي للجمل ، وأن التَّشبيه لا يعدو أن يكون إيضاحًا وإثباتًا ينفي الإنكار ويرفع التَّكذيب . إن التَّشبيه كما زعم في أسرار البلاغة « قد يقع في الصِّفة نفسها أو في مقتضاها ، والأول أصل وحقيقي والثّاني فرع مترتِّب عليه ، فمشاركة الخدِّ الوردَ من قبيل التَّشبيه الواقع في نفس الصِّفة ، وتشبيه اللَّفظ بالعسل في الحلاوة واقع في مقتضى الصِّفة . ومعلوم أن الاشتراك في نفس الصِّفة أسبق في التَّصوُّر من الاشتراك في مقتضى الصِّفة ، كما أن الصِّفة نفسها مقدَّمة في الوهم على مقتضاها ، فالحلاوة أوَّلاً ، ثم إنها تقضي اللَّذَّة في نفس الذّائق . ومن قبيل فكرة النَّظم وتصوُّر البناء اللُّغوي لتنوير صور التَّشبيه ، مذهَبُه في الشَّبه

المركَّب من حيث هو نسبة بين الفعل والمفعول الصَّريح كقولهم : أخذ القوس باريها ، أو مما يجري مجرى المفعول كالجار والمجرور في قولهم : إنه كمن يخطُّ في الماء ، أو الحال كقولهم : كالحادي وليس له بعير . وهذا الضَّرب من التَّشبيه عنده يلزمه جملة صريحة أو حكم الجملة وهو الإتيان بالمصدر أو اسم الفاعل . أمّا ما يتضمَّنه التَّشبيه التَّمثيلي من تأثير فأمرٌ يرد إلى إخراج الشَّيء من خَفِيّ إلى جَلِيّ ، والإتيان بصريح بعد مَكني ، والنَّقل عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطَّبع ، وإفادة الصِّحَّة ونفي الرَّيب ، وتحاشي التَّكذيب والإنكار والتَّهكُّم ، وكشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويُبصِر .

ومن هذا القبيل قول البحتري في المديح :

دانٍ عَلى أيدي العُفاةِ وشاسِعٌ   عن كلِّ نِدٍّ في النَّدى وضريبِ
كالبَدْرِ أفرَطَ في العُلُوِّ وضَوءُهُ   للعُصْبَةِ السّارينَ جِــدُّ قَريبِ

وقول المتنبي :

ومَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ   يَجِدْ مُرًّا بِهِ الماءَ الزُّلالا

وقوله مادِحًا :

فإنْ تَفقِ الأنامَ وأنْتَ مِنْهُمْ   فإنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزالِ

وقول مجنون ليلى :

فأصبَحْتُ مِن لَيْلى الغَداةَ كَقابِضٍ   عَلى الماءِ خانَتْهُ فُروجُ الأصابِعِ

ومن التَّشبيهات الَّتي اهتمَّ بها عبد القاهر ، تلك الَّتي تبنى على التَّباعد ،

فترى بها الشَّيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين . » (١٩٤)

إن مما يحمَد للجرجاني التفاتَهُ إلى هذه النَّقيضة في التَّشبيه ، متمثِّلة في تماثل المتباين وتباين المتماثل ، وهو أمر يرد إلى التَّخيُّل الفني بوصفه انفتاحًا على المتقابلات ، و وسطًا بين العِيانات والتَّصوُّرات ، وقدرة على توحيد المظهر في تعدُّده وكثرته .

وبرغم هذه الملاحظة الجديرة بالاهتمام ، عكف عبد القاهر شأنُه شأنُ من سبقوه ومن أتوا بعده ، على تفسيرات تُفسِد التَّشبيه ولا تُصلِحه ، ولاتربط بينه وبين المقوِّمات الماهويَّة للخيال الإبداعي ، وظلَّت البلاغة العربيَّة أحرص ما تكون على أن من وظائف التَّشبيه ، الإيضاح والإبانة وإيقاع الصِّدق والإثبات ، مما أحدث في التَّشبيه عامة وفي الصُّورة الفنِّيَّة على نحو خاصٍّ ضربًا من التَّصديع أساسه قياس الخلف والتَّشبُّث بما نعتوه بالإصابة والنِّسبة العقليَّة والتَّوافق المنطقي .

« ويمكن أن نعبِّر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهمَّ مايميز الشّاعرَ البارع عن غيره هو تلك القدرة الذِّهنيَّة الَّتي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، ويكشف عَلاقات لم يلتفت إليها معاصِروه أو أسلافه . إن الشّاعر إنسان متخيِّل ، والتَّخيُّل قدرة ذهنيَّة ، إذا عملت في رعاية عقل مفرِط الذَّكاء دائم الوعي والجهد ، انتهى صاحبها إلى ما لم ينتهِ إليه سواه ، فيتوصَّل إلى إدراك الاتِّفاق بين العناصر ، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم تتوافق المختلفة ، وتتآلف الأجناس البعيدة . » (١٩٥)

وقد ردَّ الجرجاني سبب غرابة التَّشبيه إلى أن يكون الشَّبه المقصود مما لا

ينزع إليه الخاطر إلا بعد تثبُّت وتذكُّر وفكر للنَّفس في الصُّور الَّتي تعرفها ، وتحريك الوهم في استعراض ما غاب عنه . ومذهب عبد القاهر في تحليل التشبيه التَّمثيلي المركَّب أن الجملة أسبق إلى النُّفوس من التَّفصيل الَّذي لا يحضر إلا بعد فضل رويَّة واستعانة بالتَّذكُّر ، وأن الإدراك الحسِّي أسبق بطبيعته من جميع الإدراكات ، ويُردِف الجرجاني هذا التَّصوُّر الجشطلتي المتمثِّل في أن إدراك الكلِّ أسبق من إدراك الأجزاء من حيث هو لاحق ، بتحليل الاشتراك في وجه الصِّفة والشَّبه ، وأنه قد يكون من جهة الجمال على الإطلاق ، ومتى دخل في التَّفصيل شيءٌ ازدادت الحاجة إلى إدارة الفكر. وقد يجيء التَّشبيه في الهيئات الَّتي تقع عليها الحركات ، فتقترن من هيئة التَّشبيه بغيرها من الأوصاف كالشَّكل واللَّون ونحوهما، وقد تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها (١٩٦) .

ومن أمثلة التَّشبيه الَّتي يلزمها رويَّة وإدارة للفكر قول ذي الرُّمَّة مشبِّهًا سقط النار بعين الدِّيك :

وسَقْطٍ كَعَينِ الدّيكِ عاوَرَتْ صُحْبَتي . . . .

وقول عنترةَ في صفة السَّيف :

يتابع لا يُبتَغى غَيْرُهُ بِأبْيَضٍ كالقَبَسِ المُلْتَهِبِ

وقول امرئ القيس في الرُّمح :

جَمَعَتْ رُدَيْنِيا كَأنَّ سِنانَهُ سَنا لَهَبٍ لَمْ يَتَّصِلْ بدُخانِ

ومن نماذج الصُّور الخياليَّة الَّتي دارت على التَّشبيه ، ما ساقه الجرجاني مساق الإعجاب والإطراء ، كالتَّشبيه في قول النّابغة الذُّبياني :

وإنَّكَ كاللَّيلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنَّ الْمُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ

وفي قول أبي طالب الرقي :

وكأنَّ أجْرامَ النُّجومِ لوامِعا دُرَرٌ نُثِرْنَ عَلى بِساطٍ أزْرَقِ

وقول الصَّنَوْبَرِيّ يصف شَقائقَ النُّعمان :

وكأنَّ مُحْمَرَّ الشَّقيقِ إذا تصوبُ أوْ تصَعَّدْ
أعْلامُ ياقوتٍ نُشِرْنَ عَلى رِماحٍ مِنْ زَبَرْجَدْ

وقول ابن المعتزّ يصف الهلال :

انْظُرْ إلَيهِ كزَوْرقٍ مِن فِضَّةٍ قَدْ أثْقَلَتْهُ حُمولَةٌ مِنْ عَنْبَرِ

وقول البُحتري مشبِّهًا تموُّج البِرْكة بالدُّروع :

إذا عَلَتْها الصَّبا أبْدَتْ لها حبكًا مِثْلَ الجَواشِنِ مَصْقولاً حَواشيها

وقول ابن المعتزّ في وصف النَّرجس :

كأنَّ عيونَ النَّرجسِ الغَضِّ حولَها مداهن دُرٍّ حَشْوُهُنَّ عَقيقُ
إذا بَلَّهُنَّ القَطْرُ خِلْتَ دُموعَها بُكاءَ عُيونٍ كُحْلُهُنَّ خلوقُ

وقول الوأواء الدِّمشقي :

وأسْبَلتْ لُؤْلُؤًا مِن نَرجسٍ وسَقَتْ وَرْدًا وعَضَّتْ على العُنّابِ بِالبَرَد

وعلى هذا السَّنن نفسه جرى القدماء في تحليل الاستعارة والمجاز ، أمّا الاستعارة فإنها بسبيل النَّقل وتعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللُّغة للإبانة ، ولا يكاد البلاغيُّون يعرضون الاستعارة إلا ويُردِفونها بالحقيقة

بوصفها معيارًا خارجيًا يتّسق مع دلالات الألفاظ مأخوذةً في مستوًى برّاني . وفاتهم أن الاستعارة تحمل جرثومة الحقيقة الّتي لا تنفصل عن وضعها فيما يحمله الإبداع الفنّي من معرفة وحقيقة ملتفّة بذاتها ، يكفيها أن تُطابِق نفسها في سياق الصُّورة التّخيُّليّة ، لا أن تطابق المعطى الواقعي في الخارج .

ومن نماذج الاستعارات الّتي ساقها الرُّمّاني وعبد القاهر ، قوله (تعالى) ﴿ واشْتَعلَ الرَّأسُ شَيبًا ﴾ ، ﴿ وجَعلْنا اللَّيلَ والنَّهارَ آيتَيْنِ فمحَوْنا آيةَ اللَّيلِ وجَعلْنا آيةَ النَّهار مُبصِرَة ﴾ ، ﴿ وآيةٌ لَهمُ اللَّيلُ نَسْلَخُ مِنهُ النَّهارَ فإذا هُمْ مُظْلِمونَ ﴾ ، ﴿ والصُّبْحِ إذا تَنفَّسَ ﴾ ، ﴿ وتَرَكْنا بَعْضَهُم يَومَئذٍ يَموجُ في بَعْض ﴾ .

ولا يكاد البلاغيُّون القدامى في تحليل هذه الصُّورة الاستعاريَّة يختلفون ، ذلك أنهم فهموا ما تقدِّمه الاستعارة من صور ، بَلْهَ الاستعارة ذاتها في سياق الدّلالات المنقولة والعبارات المعلَّقة والألفاظ المسوقة لغير ما وُضِعت له في الدَّلالة الفيلولوجيَّة . ومن هذا القبيل قول الرُّمّاني إن استعارة النّار للمشيب تفيد الانتشار والعموم ، وقوله (تعالى) : مبصرة استعارة وحقيقتها مضيئة ، وهي أبلغ لأنها أدلُّ على موقع النّعمة ، وقوله : نسلخ منه النّهار مستعار ، وحقيقتة يخرج منه النَّهار ، والاستعارة أبلغ لأن السَّلخ إخراج الشَّيء مما لابسه وعسر انتزاعه منه لالتحامه به فكذلك قياس اللَّيل . وقوله : والصُّبح إذا تنفَّس مستعار ، وحقيقته إذا بدأ انتشاره ، وتنفَّس أبلغ منه لما فيه من التَّرويح عن النَّفس . وأصل الموج في قوله : وتركنا بعضهم يومئذٍ يموج في بعض للماء ، وحقيقته تخليط بعضهم ببعض ، والاستعارة أبلغ لأن قوّة الماء في الاختلاط أعظم (١٩٧) .

وقد رسَخ فهم الاستعارة على هذا الحدِّ لدى عبد القاهر في أسرار البلاغة ، وابن رشيق في العمدة ، وابن سِنان في سرّ الفصاحة ، وأبي هلال في الصِّناعتَين ويحيى بن حمزة العَلوي في الطِّراز ، وحازِم في المنهاج . ونحن نكتفي بإيراد حدِّ الاستعارة كما ساقه عبد القاهر ، وذلك قوله أن يكون للَّفظ اللُّغوي أصل ثم ينقل عن ذلك الأصل . ويجب في الاستعارة أن تُفيد حكمًا زائدًا على المراد بالتَّمثيل ، والقول فيها أنها دلالة على حكم ثبت للفظ وهو نقله عن أصله اللُّغوي ، وإجراؤه على ما لم يوضع له ، وهو نقل لشبهٍ بين ما نقل إليه وما نقل عنه . وكما أن التَّشبيه الكائن على وجه المبالغة غرض فيها وعلَّة ، كذلك الاختصار والإيجاز غرض من أغراضها (١٩٨) .

على هذا النَّحو احتال أرباب البلاغة والنَّقد لتفسير المجاز وتحليله ، وبيان ما فيه من وجه عقلي في إسناد المحمول للموضوع ، يئول معه مبنى المجاز إلى وجود وضعين للُّغة يتلو أحدهما الآخر . وفي ضوء هذا الفهم حلَّل الجرجاني المجاز في قولهم : أنْبَت الرَّبيع البقل أو فعل الرَّبيع النّور ، بالإحالة على أن النّور لا يعقب المطر ، مما يعطي معنًى في المطر أو في الزَّمان فتؤدِّيه بلفظ الفعل ، فليس إلا أن تقول ، لما كان النّور لا يوجد إلا بوجود الرَّبيع ، توهَّم للرَّبيع تأثيرٌ في وجوده فأثبت له ذلك إثبات الحكم أو الوصف .

والمجاز في قول الصلتان العَبْدي يصف الزَّمان :

أشابَ الصَّغيرَ وأفْنى الكبيرَ كَرُّ الغَداةِ ومَرُّ العَشِي

واقع في إثبات الشَّيب فعلاً للأيّام ولكرِّ اللَّيالي ، وهو الَّذي أزيل عن موضعه الَّذي ينبغي أن يكون فيه ، لأن من حقِّ هذا الإثبات ألا يكونَ إلا مع أسماء

الله (تعالى) ، فليس يصحُّ وجود الشَّيب فعلاً لغير القديم .

وعند الجرجاني ضربٌ آخر يسمِّيه المجاز الحكمي ، وهو الَّذي لا يقع في ذوات الكَلِم ولكن في أحكام أجريت عليها ، ومنه قوله (تعالى) : ﴿ فما رَبِحَت تِجارَتُهم ﴾ . وقول الفرزدق يصف إبلاً لقوم أشراف في آذانها خروق تجعلها ترد الماء فلا تحلأ ولا تمنع كما تمنع الإبل المعلمة بسمة في أعناقها أو في جوانب أفواهها :

سَقاها خُروقٌ في الْمَسامِع لم تَكُنْ ... عِلاطًا ولا مَخبوطةً في الْمَلاغِمِ

والمجاز في الآية ليس في قوله « ربحت » وإنما في إسنادها إلى التِّجارة ، وكذا الحكم في قول الشّاعر « سقاها خروق » فليس التَّجوُّز في سقاها ولكن في أن أسندها إلى الخروق ، ومن هذا القبيل تفسير المجاز في قول الشّاعر يصف عين جمل يُهتدَى بنورها في الظَّلماء :

تَجوبُ له الظَّلماءَ عينٌ كأنَّها ... زُجاجةُ شربٍ غيرُ مَلأى ولا صَفر

فلولا أنه علّق « له » « بتجوب » لما صلحت العين لأن يسند الجوب إليها ، ولكان لا تتبيَّن جهة التجوُّز (١٩٩) .

إن هذه النُّقول لتؤذن بأن القدماء انتهوا في سياق ما يفرز التَّخيُّل الفنِّي من صور التَّشبيه والاستعارة والمجاز ، إلى طائفة من الأفكار الَّتي وجهت الصُّورة الفنِّيَّة شطر تأمُّلات اصطبغ بعضها بالجدل وعلم الكلام ، وأشرب بعضها طرائق المناطقة واللُّغويِّين ، وتتمثَّل هذه الأفكار في الإفادة والإيضاح والتَّعليل والاشتراك والإثبات والنَّفي والتَّوكيد والإسناد . ولم يكد القدماء يحلِّلون الصُّورة الفنِّيَّة في تجلِّياتها المختلفة إلا وهم متأثِّرون بما دار حول القرآن

من مشكلات كلاميَّة ومعضلات ثيولوجيَّة أثارتها فرق المتكلِّمين ، مما أدَّى إلى شحوب البحث البلاغي والدَّرس النَّقدي وافتقارهما إلى التَّأمُّل الجمالي والتَّحليل النَّفسي .

و واضح أن القدماء كانوا لا يلمُّون بالصُّور الفنِّيَّة في الأغلب إلا وهم منطلقون من موقف قبلي أملته عقيدة التَّنزيه ، وفرضه جدل حول إسناد الفعل لا بالمعنى اللُّغوي وإنما بالمعنى الأنطولوجي ، مما نتج عنه تصوُّر فاعل حقيقي هو الله ، وفاعل مجازي هو الزَّمان أو الإنسان . وترتَّب على هذا التَّصوُّر تصوُّرٌ آخر تمثَّل اللُّغةَ في وضعين . وليس أدلَّ على هذا التَّمحُّل من قول الجرجاني إنه لا يصحُّ وجود الشَّيب فعلاً لغير القديم في قول الصّلتان العَبْدي في الزَّمان :

أشاب الصَّغير وأفْنى الكبيرَ كرُّ الغَداةِ ومَـرُّ العَشِـيّ

ومعنى عبارته أن إسناد الشَّيب والإفناء فعلا للزَّمان إنما هو على سبيل التَّوسُّع المجازي ، وينطوي هذا التَّعليق على أمور منها إخضاع التَّعبير الفنِّي لمقولات الكلام ، والعدول عن ربط النَّشاط الاستعاري والمجازي بالوضع الأسطوري الأوَّل ، إلى قوالبَ جدليَّة تتمثَّل في فكرتي الخلق والكسب ، وفي نفي تعدُّد القدماء وإنكار أن يكون الزَّمان قديمًا ، وهذا التَّشقيق الكلامي أقرب إلى الفلسفة منه إلى التَّحليل البلاغي والنَّقدي .

ومما ينقض هذا الفهم « أن المجاز لا يعدُّ وضعًا ثانيًا يتلو وضعًا سابقًا عليه ، فالجماعة اللُّغويَّة لا تسمِّي الأشياء حسب الماهيّات والمقولات المنطقيَّة ، بل إن إلمامها بالعالم مبناه على الصُّورة الخاصَّة التي تصوغها من الحقيقة ، والطَّريقة

الذّاتيَّة الَّتي تفسِّرها بها ، واللُّغة في أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان في الأشياء ، وهو اعتقاد أسطوري ، الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة ، ومن ثم كان المجاز أسبق من الحقيقة ، والصِّفة الأسطوريَّة للتَّراكيب اللُّغوية والمفردات اللَّفظيَّة من المسلَّمات الَّتي يعوِّل عليها العلم الحديث في أصل اللغة . » (٢٠٠)

إن للُّغة والأسطورة جذرًا مشتركًا ، وهما من هذه الوجهة نتاج النَّظرة المجازيَّة ، إذ كان لا بدَّ للإنسان كما يقول موللر Muller أن يتكلَّم بالمجاز لا لأنه عجز عن أن يكبح جماح خياله ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ليعبِّر عن حاجاته الرُّوحيَّة المتزايدة ، و وفقًا لهذا التَّصوُّر يعتبر نموُّ الحَدْس مُعادلاً لنموِّ الرَّمزيَّة الشِّعريَّة ، وربما استند القول بأولويَّة الدّلالة المجازيَّة إلى مقارنة هذه الدّلالة بما نملكه من نظرة موضوعيَّة ومنطقيَّة إلى الأشياء . إن الكلمة في سياق الفهم الأسطوري ليست مجرَّد دلالة إشاريَّة إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محضر في الكلمة متَّحِد بها . إنها ليست مجرَّد نسق صوتي وشكل مرقوم ، ذلك بأن فيها من القوَّة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرةً على التَّجسيم وإنفاذ التَّأثير الفعّال في الأشياء ، وعلى هذا النَّحو تكشف اللُّغة الأسطوريَّة المفعمة بالمجاز ، عن اعتقاد راسخ في القوى السِّحريَّة للألفاظ .

وقد انتهى فلاسفة الأسطوريَّة من المقارنة إلى القول بأولويَّة التَّصوُّر اللُّغوي على الأسطوري ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورة ثمرة من ثمرات اللغة ، مما يجعلهم يفسرون المجاز الأصلي الذي يوجد في كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغويَّة في جوهرها . أمّا كاسيرر Cassirer فقد عارض نظريَّة موللر ، منتهيًا إلى أن الأسطورة ظهرت باعتبارها نتيجة التَّوظيف

الطَّبيعي للُّغة في الطُّفولة المبكِّرة وفي التَّجربة العتيقة للنَّوع الإنساني [٢٠١] .

وربما أفاد الباحثين في التَّحليل صور التَّخيُّل الفنِّي والوقوف على جرثومة المجاز في لغتنا العربيَّة ، إبّان عهودٍ أقدمَ من ذلك العهد الَّذي وصل إلينا تراثه ، جهود ينبغي أن تبذل لرصد الدّلالات وتحليلها وتقصِّيها عبر مراحل التَّاريخ اللُّغوي ، ذلك أن المعاجم اعتمدت التَّرتيب الهجائي منهجًا للتَّصنيف تحكمه معارفُ لغويَّة ليست مُمعِنة في القدم . ومن الإنصاف أن ننوِّه بمنهج الزَّمخشري في « أساس البلاغة » لاهتمامه فيه برصد الدّلالة المجازيَّة ، لولا أنه في عرضه وتصنيفه كان يسوق اللَّفظ في مَعرِض الحقيقة ثم يردفه بالمجاز ، جريًا منه في ذلك على تصوُّر راسخ و تمثُّل للمجاز بوصفه وضعًا تاليًا للحقيقة ، ودلالة هذا التَّمثُّل تقويم النَّشاط الاستعاري بردِّه إلى حقيقة تسبقه وتسنده ، وإن تكن الصُّورة التَّخيُّليَّة أبلغ في الأداء والتَّعبير .

لقد فهم القدماء الحقيقة بوصفها أمرًا مدلولاً عليه بلفظ مؤدٍّ وصياغة يشترط فيها التَّطابق بين القول والمقول فيه ، وهو فهم يعتمد المنطق ومبحث المعرفة ، و لا يخفى أن له جذورًا ممتدَّة في التُّراث الفكري القديم ، وهو تراث يرى أن الحقيقة تطابق « هومويوزيس » عبارة « لوجوس » مع شيء « براجما » ، وأن اللاحقيقة تعني عدم تطابق العبارة مع الشَّيء [٢٠٢] .

ومن هذا الفهم انبثقت فكرة النَّقل بوصفها أساسًا وتفسيرًا للصُّور الإبداعيَّة ، إذ ينبغي في سياق ما تصوَّر القدماء أن يكون للَّفظ اللُّغوي أصل ينقل عنه ، ودلالة مطابقة للواقع ، تتجاوز بالنَّشاط التَّخيُّلي إلى أفق اللاتطابق من خلال طائفة من القرائن والتَّرشيحات ، تقوِّي دلالة اللا تطابق

في الوضع اللاحق للحقيقة . وقد نقل الصَّبّان في حاشيته على ملوي السّلم ما يؤكِّد الخلاف بين المناطقة والمشتغلين بعلم اللُّغة والأصول فيما يخصُّ الدّلالة، و ذلك أن اللَّفظ متى أطلق ، انصرفت دلالته عند المناطقة إلى الكلِّي ، وأمّا إذا فهم من اللفظ معنى في بعض الأوقات بواسطة قرينة ، فإنه يعد غير دال عند المناطقة ، بخلاف أصحاب العربيَّة والأصول ،فإنهم يعدُّونه دالا لأن اللفظ مع القرينة موضع للمعنى المجازي بالوضع النوعي (٢٠٣) .

ولو أننا صغنا هذا التَّصنيف المنطقي بلغة تلائم طبيعة النَّشاط التَّخيُّلي في الفن ، لقلنا إن التَّخيُّل الفني وما يُبديه من تراكيبَ مجازيَّة لا يخفي الحقيقة بقدر ما يظهرها في سياقها النَّفسي والأنطولوجي والجمالي ، بَلْهَ السِّياق التاريخي . إننا مطالبون بالتَّمييز بين الموضوعي والذّاتي ، بين الفِزيائي والنَّفسي ، من أجل أن تتكشَّف لنا المعرفة الَّتي يفتِّقها التَّخيُّل الإبداعي ، وكي تتفتَّح الحقيقة في مساق نظرة تتناول موضوعها بوصفة حيّا متعضيًا ، لا بواسطة التَّصنيف والتَّقسيم المقولي ، وإنما من خلال ضروب من الإسناد والمضايفة ، تتَّسق مع الواقع التّاريخي لثقافة الإنسان في الطُّفولة المبكِّرة ، ولا جدالَ في أنها أرست دلالات الألفاظ وقد أشْرِبت روحَ اللُّغة الأولى في شاعريَّتها المفعمة بالمجاز .

إن الاحتراز المنطقي المسوق آنفًا يقوِّي الإفراز المجازي للتَّخيُّل ولا يضعفه ، ولا يجعله عاريًا أو فاقد الدّلالة ما دام مشفوعًا بالقرينة ، كلُّ ما هنالك أن الدّلالة في المنطق الصُّوري كلِّيَّة ، وأنها للُّغويِّين والأصوليِّين نوعيَّة متى فهم من اللَّفظ الدالِّ معنًى بقرينة . وبعبارة أخرى يبدو أننا نتحرَّك في نطاق التَّمييز

بين الحقيقة واللاحقيقة ، بين الماهيَّة في الأولى واللاماهيَّة في الثّانية ، بين الكلِّي والنَّوعي ، بين الدّلالة واللادلالة ، وتُؤذِن هذه الحركة بأن ننتهيَ إلى أن اللاحقيقة واللادلالة في التَّصوُّر المنطقي ، يُقصَد بهما كلُّ عبارة منحرفة عن الواقع على حدٍّ ما يركِّب التَّخيُّل من أنساق التَّشبيه والاستعارة والمجاز ، ولكننا بقلب يسيرٍ للتَّصوُّر سوف نكتشف أن اللاتطابق بين الصُّورة التَّخيُّليَّة والحقيقة ، إنما اعتبر على هذا النَّحو بسبب نظرة أحاديَّة ضيِّقة ، لم تدرك أن الأبنية الاستعاريَّة والمجازيَّة التي يؤسِّسها التَّخيُّل الإبداعي ، تشكِّل المنطق الإنساني الأوَّل ، وأنها وإن كانت تضعنا في سياق اللاحقيقة واللاماهيَّة واللاتطابق ، تعدُّنا لبعد آخر يتمثل في ماهيَّة اللاماهيَّة وحقيقة اللاحقيقة وتطابق اللاتطابق .

إننا مطالبون بالارتداد إلى الشِّعر وما يشيّد من تراكيب التَّخيُّل بوصفه اللُّغة البُدائيَّة للشُّعوب ، ولن يتأتَّى لنا أن نفهم ماهيَّة اللُّغة من خلال ماهيَّة الشِّعر ، بدون هذه الرّدَّة التي تَهدينا إلى الكيفيَّة الَّتي سمَّى بها الإنسان الأشياء . ويبدو أننا مطالبون أيضًا بأن نتفتَّح على اللُّغة في معجمها الاستعاري ، للتَّعرُّف على النَّماذج والأنماط ، محاوِلين كلما أمكن أن نستكنه ونستبطن ، ونحن نتحرَّك حركة مَرِنة في المجالات السِّيميولوجيَّة والسِّمنطيقيَّة والنَّفسيَّة والجماليَّة .

ولنأخذ على سبيل التَّطبيق والتَّمثيل هذه الصُّور الَّتي لم يُخفِ البلاغيُّون والنُّقّاد إعجابهم بها ، لما تنطوي عليه من طرافة وغرابة في التَّشبيه والاستعارة وتصوير النُّجوم وشقائق النُّعمان وأزهار النَّرجس والهلال ، و وصف الدَّمع والعيون والخدود والأسنان في أبيات الرَّقّي والصَّنوبري وابن المعتز والوأواء

الدِّمشقي .

وتدلُّ تعليقات البلاغيِّين على أن نظرهم في هذه الصُّور لا يستند في الحقيقة إلى أيِّ وعي بالقيمة النَّفسيَّة للتَّشبيه ، بل كان يستند إلى الولع السّاذج بحشد مظاهر التَّرف في التَّشبيه ، والنُّفور من مظاهر البداوة . قد يكون ذلك قرينًا للتَّحضُّر السّاذج ، وقد يكون تعويضًا عن إحساس بالفقر وتعبيرًا عن أحلام المحرومين الرّاغبين في الفنِّ والثَّراء (٢٠٤) .

ويبدو أن مادَّة التَّشبيه عند ابن المعتزِّ لعبت بعقول كثيرين ممن استمعوا إليه ، ثم استحالت إلى التَّقدير المسرِف للتَّشبيه ، وخيَّل النُّقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكُّون التَّشبيه لذاته أو لعراقته ونقائه ، وما دَرَوا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة الهائلة الَّتي تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز ، في قصور وهميَّة امتلأت ثراءً وغنًى وأدوات ناعمة ، تمزج مزجًا غريبًا لكي تزهِّد النّاس في الواقع أو تصوِّر عنه بديلاً ، ومن ثم عكفوا عليه يتأمَّلون شعره ويتَّخذون من منهجه أسسًا قويَّة لفنِّ التَّشبيه ، . . . ترد إلى نوع من الحرمان الكامن في نفوس المتلقِّين لها (٢٠٥) .

إن التَّحليل السّابق يعوِّل على وجهة نظر اجتماعيَّة وأخرى نفسيَّة ، تفسِّر إعجاب القدماء وإطراءهم هذه الصُّورَ بوصفه استحسانًا ساذجًا ، لم يأخذ في الحسبان إلا ما تنطوي عليه التَّشبيهات من غرابة لا ينزع إليها الخاطر إلا بعد رويَّة ، وهو إعجاب لا يعتمد القيمة النَّفسيَّة للصُّور ، بقدر اعتماده ضروبًا أخَر من التَّجريد والإحكام والصَّنعة ، توجِّهها أفكار راسخة تدور على وجه المماثلة والتَّرشيح والقرينة . كأن الصُّورة الخياليَّة لا تكون كذلك إلا بترشيح يجري وقرينة تدلُّ على أن الواقع الفنِّي للصُّورة منقول عن حقيقة

قبليَّة قارَّة في الواقع الإدراكي .

والغريب في الأمر أن الجرجاني فيما سيق من نماذج ، أدرج أبياتَ امرئ القيس وعنترةَ والنّابغة وذي الرُّمَّة في تصوير الرُّمح والسيف واللَّيل وسقط النّار ، في أبيات الرقّي والصَّنَوْبري وابن المعتزّ برغم ما بين الصُّور من تفاوت .

إن تقويم هذه الصُّور بالمعايير السِّسيولوجيَّة والنَّفسيَّة ، أمر لا يخلو من اتِّساق مع الرُّوح الحضاريَّة للعصر العبّاسي ، الَّذي ذاعت فيه هذه الأنماط ذيوعًا يهيِّئ السَّبيل لتصوير معجم شِعري ، يبدو أننا مطالبون بالتَّعرُّف على معانيه ودلالاته بواسطة استبطان موضوعي ، غايته تحقيقُ تكاملٍ يُفيد من المناهج جميعها ويُثريها بالتَّحليل النَّفسي الوجودي الَّذي يُعنى - على حدِّ تعبير سارتر - بالكيفيَّة الَّتي بها كلُّ شيء هو الرَّمز الموضوعي للوجود وعَلاقة الآنيَّة بهذا الوجود .

ولو أهبنا بعلم النَّفس الوجودي ابتداءً من الأنطولوجيا الظَّواهريَّة ، فسوف نتأمَّل صور ابن المعتز وغيره من الشُّعراء ، مواجهين دلالة ومعنًى موضوعيّا يمتدُّ إلى تقنيّات صناعيَّة لم يعرفها الشِّعر القديم إلا في أضيق الحدود ، وهو شِعر كان أقرب إلى الفطرة والطَّبيعة الخام منه إلى مستحدثات الحياة المتمدِّنة .

إن المعنى الموضوعي الَّذي تنطوي عليه صور هذا المعجم الفنِّي ، قد ينحلُّ إلى نزعة تحمل الطَّبيعي الحي على الصِّناعي الجامد ، وقد يئول إلى كشف شِعري عن ماهيَّة خاصَّة بعالم ليِّن ترفٌ فيه من الرَّخاوة الباردة والبريق المصطنع أكثر مما فيه من دفء الحياة وتوهُّج الطَّبيعة . إنه عالم تحتفظ فيه

المعادن النَّفيسة والأحجار الثَّمينة من ذهب وفضة ، وياقوت وزَبرجد ولؤلؤ وعقيق ، وأدوات الزِّينة من عطور ونَدٍّ وعنبر ومَداهن موشّاة وأحقاق مبطَّنة، بقيمةٍ ردَّها بعض الدّارسين إلى معاني التَّرف والطَّبقيَّة والتَّعويض عن الواقع ، وهي معانٍ غير مرفوضة نحبُّ أن نضيف إليها معنًى آخر . إننا بإزاء هذه الصُّور نجد أنفسنا في صميم عالم شِعري يحمل المتحرِّك على السّاكن ، ويغلِّب المصنوع على الطَّبيعي ، تغليب ما يتيسَّر امتلاكه على ما يتعذَّر اقتناؤه ، ذلك أن الحي في سياقه الطَّبيعي ، متفلِّت متَّسع الرَّوغان لما فيه من صيرورة وتغيُّر ، أمّا الجوامد المشعَّة من معادنَ وأحجار ، فتُبدي نفسها على نحو ملموم ذي مظهر لَكيكٍ ومتضامّ .

إن هذا النَّوع من الصُّور الخياليَّة ، يتفتَّح عن رغبة في تحويل الحي إلى طبيعة أدواتيَّة ، وشغف بإمساك المتحرِّك بحيث ينقلب بواسطة التَّخيُّل إلى وضع يُفرِغه من مضمونه ، ويردُّه إلى بنية شديدة التَّماسك والصَّلابة ، لا تسمح بالكشف عن الحياة في نموِّها وتدهورها . وللقارئ أن يرجع في سياق هذا المعنى الموضوعي إلى تصوير الصَّنَوْبري لشَقائق النُّعمان أو تصوير ابن المعتز للهلال . أمّا الأوَّل فقد تهدَّى إلى صورة تسلب النَّبات ماهيَّته متمثِّلةً في النُّموِّ والذُّبول ، لتحلَّ مكانها ماهيَّة أخرى مشتقَّة من صلابة الأحجار النَّفيسة وما تُبديه من ألوان متفاوته ، وكأن الشّاعر لا يرغب في أن يعاين في هذا النَّبات ماهيَّته الأصليَّة ، لما تشيعه من إحساس بالدُّثور والاضمحلال . وهو إحساسٌ لا سبيل إلى قهره إلا بأن تتحرَّك الصُّورة في سياق حمل على طبيعة حجريَّة ملتكَّة ، تبدو أكثر مقاومة لعواملِ الفساد . إن شقائق النُّعمان يمكن أن تقطف وتُقتنى كما يُقتَنى الزَّبرجد والياقوت . وشتّان بين القُنيتين ، فإحداهما

يَعرض لها النُّقصان بسبب ما فيها من حياة ، أمّا الأخرى فممتلئة ومكتنزة ، لأنها هي هي في جميع الأحوال .

وأمّا ابن المعتز فلك أن توازن بين تصويره الهلال ، وبين تصوير الآية القرآنيَّة في قوله (تعالى) : ﴿ و القمرَ قدَّرناهُ منازلَ حتّى عاد كالعُرْجونِ القَديم ﴾ . إن الصُّورة عند ابن المعتزِّ لا يوجد مجموعها وإنما توجد آحادها ، هذا فضلاً عن الحمل التَّخيُّلي الَّذي ضايف بين جِرْم متحرِّك في سياق بنية كوزمولوجيَّة ، وبين مَعدِن متألِّق وإفراز حيواني كامِد . ويُؤذِن هذا التَّحليل بأن ديناميَّة الحركة تختفي ليحلَّ محلَّها إدراك الألوان في تعارضها المنسجم . أمّا صورة الهلال في الآية القرآنية ، فتضعنا مباشرةً في مملكة النَّبات إذ تواجهنا بعراجين النَّخل وأقنائها عندما تَذوي وتصفرُّ وتتقوَّس . وليس بمقنع أن يئول حدُّ التَّماثل في الآية إلى الهيئة والشَّكل الَّذي ينحلُّ إلى نصف الدّائرة ، وليس بمقنع كذلك أن يرجع التَّماثل عندما ابن المعتز إلى مجرد عَلاقات لونيَّة . إن الصُّورة في الآية تحمل المتحرِّك على الحي ، في حين أنها عند الخليفة الشّاعر تحمله على الجامد بطبيعته ، مما يَعني أن لكلٍّ صورة منها دلالتها ومعناها الموضوعي . وهو معنًى لن نظفر به إلا بتحليل نفسي وجودي كاشِف عن الماهيَّة في النَّسقين ، نسق النَّبات ونسق المعادن والأحجار . إن صورة الهلال في الآية تنطوي على دلالة تلائم طبيعة الحدَّين في التَّشبيه . إنها دلالة النُّقصان بمعناه الأنطولوجي ، وهو لا يعرض إلا بعد تمام واكتمال .

إن ما ركَّبه التَّخيُّل الفنِّي من صور فيما سُقنا من أشعار لابن المعتز والصَّنوبري والرَّقِّي ، وفيما لم نَسُقْ مما جرى على هذا التَّركيب ، تنطوي على مضايفة خياليَّة بين النَّبات وبين المعادن والأحجار الكريمة ، بين المتحرِّك

وبين الساكن ، بين الحي والجامد ، مما يسمح لنا بتصوُّر قيمة نفسيَّة وكشف شِعري في هذه الصُّور ، غفل عنها كثير من الدّارسين المحدثين ، لتشبُّثهم بمصادرات تدور على الاندماج والإسقاط وعدم التَّنافر بين الحدود في الصُّورة بحيث تطابق اللَّحظة النَّفسيَّة الرّاهنة . وخلاصة القول أن أولئك الشُّعراء وقعوا على كشف شِعري عن حجريَّة غامضة ومعدنيَّة سرِّيَّة في المتحرِّك والنّامي . إنه كشف لا ينوِّر معناه الموضوعي التَّعلُّل باستخلاص جملة من التَّرشيحات والقرائن وتجريد أوجه المشابهة في اللَّون أو الحركة أو الهيئة . ولا بأس من الأخذ بهذه التَّصوُّرات البلاغيَّة ، ما دمنا لن نكتفي بالوقوف عندها والرُّكون إليها ، لأنها في جميع الأحوال لن تتيحَ لنا سبيل الاستبطان الموضوعي لهذا المعجم .

هذا ما يَهدينا إليه تحليل القيم الموضوعيَّة الَّتي ينطوي عليها هذا المعجم الشِّعري . أمّا باشلار Bachelard فقد اتَّجه في تحليلاته النَّفسيَّة للجواهر اتِّجاهًا يمزج بين الفرويديَّة وبين إحساس شاعري بتقابل الألوان . « إن الجواهر والحليّ تحظى عنده بقدرات خارقة ، فهي صافية شفّافة مثل ماء الينبوع ، ملساء ناعمة مثل الحرير ، صَهْباء متَّقدة في لون اللَّهب ، وهي تعبر على مستوى الذّات الحالمة عن رغبة في التألق و الظُّهور و الزَّهو والخيلاء ، . . . إن الماس ينظر إلينا فعلاً ويثير فينا أحاسيس الشَّهوة والطَّمع وحبِّ المشاركة في بريقه وفي جماله السَّرمدي . أمّا اللُّؤلؤة فماء مقطَّر ، وندى الصَّباح البِلَّوري الَّذي أودع جواهره السَّماويَّة بين أيدي أزهار الحديقة ، وفجر منعش يحقِّق للإنسان السَّعادة والفرحة والنَّعيم . » [(٢٠٦)]

إن المعنى الموضوعي الَّذي كشف عنه النَّشاط التَّخيُّلي وجعله دلالة رمزيَّة

على المعادن والأحجار ، يتمثَّل في مفهوم « الصَّلابة » . ولا تقف الدَّلالة عند هذا الحدّ ، لأن الجرانيت و الحديد يتَّصفان بها ، إنها إذا « صلابة نفسية » و « نفاسة متصلِّبة » ، وكلاهما : المعادن والأحجار النَّفيسة في صلابتها ، والزَّهر والنَّبات في رخاوته ولدانته ، قابل للارتباط بالقيمة في تجلِّيها الجمالي والمادِّي ، فالزُّهور في تنوُّع ألوانها وروائحها ، تباع وتقتنى كما تقتنى المعادن والأحجار ، وتتخذها بعض الشُّعوب حلية وزينة تُنضَّد أكاليل وأساور وعقودًا . ويئول الفرق الجوهري بين النَّسقين إلى البنية والتَّركيب ، إذ بينما يظهر أحدهما في شكل جمود منطوٍ على مقاومة تُغالِب عوامل التَّحلُّل والدُّثور ، يتجلَّى الآخر في شكل مطاوعة تستجيب لهذه العوامل لما في طبيعته من بناء عضوي .

إن الصُّور الَّتي أشرنا إليها من قبل ، تقفنا على قصديَّة من قبل الشُّعراء متَّجهة إلى فصل عالم الزَّهر والنَّبات عن طبيعته الأصليَّة ، كيما يتحقَّق عود خفي إلى صورة الغابة الحجريَّة ودَرَن النَّبات المتكلِّس . إن الزَّهر والنَّبات في سياق هذا التَّخيُّل ، لا يتنفَّس ولا يلقّح ، إنه ليس شيئًا عضويًا ينمو ويونع وينضج ، ثم يذبل ويصوِّح ويَذوي مرتبطًا بدورات الفصول . إنه يمتصُّ من خلال الصُّورة الشِّعريَّة طبيعة متجمِّدة ، تفضي به إلى أن يخفق في الاتِّساق مع كيانه ليلائم الجمود المقاوم . وهكذا يبدو الزَّهر والنَّبات من خلال الصُّور الوصفيَّة ، في مستوى تضوُّع وامتصاص يجترُّ ويختزن ، أمّا الأحجار والمعادن الَّتي تأخذ بواسطة المهارة التِّقنيَّة أشكالاً تتنوَّع تدويرًا وتكعيبًا وتثمينًا ، فإن طبيعتها تنحلُّ إلى أسطح تعكس وتحلِّل الألوان كما يحلِّلها المنشور ، فتتراءى في تدرُّجها المتفاوت وإيقاعها المنسجم .

واللَّون على هذا النَّحو يختلف باختلاف النَّسقين . ذلك أنه متضوِّع في النَّبات والزَّهر ، يطرأ عليه الشُّحوب كلَّما أوغل فصل الخريف ، فلا نستطيع أن نظفر به نضرًا رفّافًا بشكل دائم ، أمّا الأحجار والمعادن فأسطحٌ تعكس وتحلِّل وتُظهِرنا على الألوان محتفظة بخصائص الموجات الضَّوئيَّة ، إذ يظل كلُّ لون : الكابي والناصع والقاني على حاله دائمًا لايعرض له تغيُّر . والأرض في نهاية الأمر هي المنبت والمستخرج ، تشقُّها إرادة الحياة متَّجهة إلى الأعالي ، وتستنبط الأيدي من طبقاتها وعروقها ما تعكف عليه بالتَّهذيب والصَّقل والتَّشكيل .

إن تحليل الصُّور الشِّعريَّة وتقويمها في ضوء التَّخيُّل المبدع يحيل كما سبق على دراسة المعجم الفنيِّ ، سواء كان عامًّا يروغ إليه الشُّعراء في عصر من العصور ، أو خاصًّا يتفرَّد به شاعر دون شاعر . وطالما رفض بعض النُّقّاد هذا المنهج بحجَّة أنه يقيم حدودًا مصطنعة وأسوارًا وهميَّة ، وغاب عنهم أن في هذا التَّحليل المعجمي إمكانيَّةَ الكشف عن تنوع التَّشكيل الخيالي للصُّور في الوجدان اللُّغوي .

ويفرض هذا المنهج ألا نشرعَ في التَّحليل منطلقين من مصادرات قبليَّة . صحيح أن التَّأسيس المنهجي يعتمد قبليّا فكرة ما ، ولكن ما دمنا قادرين على أن نشارف التَّفتُّح الأوَّل بوصفه شرطَ المناهج جميعها ، فلم لا يكون الوجود حجر الزّاوية ومنطلق التَّحليل . ما دام الشَّرط الأولي للإبداع والرُّؤية النَّقديَّة ؟

على هذا النَّحو ينتهي بنا تحليل المعجم الفنِّي إلى ضرورة البدء بالوجود وهو يتكشَّف من خلال الفنِّ ، في سلسلة لا متناهية من التَّجلِّيات ، الوجود

حاضر في كلٍّ منها ، ولا شيء من هذه التَّجلِّيات يستنفده ويحتويه بشكل نهائي ، إن اللُّغة مادَّة المعاجم اللُّغويَّة والفنِّيَّة ، إلا أنها تتجلَّى على نحو متفاوت ، فالمعجم اللُّغوي نظام من الإشارات يعرف بالدّلالة موضوعة في سياق تصنيفي، أمّا الآخر ففيه خصوصيَّة الفنِّ في الكشف عن ماهيّات الأشياء .

ويعوِّل التَّحليل المعجمي للشِّعر على بداهة أن اللُّغة مظهر من مظاهر الوجود دالٌّ على موجوديَّة الإنسان ، وأن استبطانها في الشِّعر يكشف عن الوجود ويُفصِح عن العالم وقد قُدَّ في نسيج لُغوي ، أساسه ضُروبٌ من الإسناد والحمل التَّخيُّلي المضايف بين أنساق تضع ماهيَّة الأشياء في تراكيب تقبل عكس المتضايفات .

هذا التَّحليل ربما قصد الأشياء ، وربما أحال على موضوعيَّة المعنى الكامن فيها ، وسواء أحال على هذا أو ذاك ، فإن هذه الإحالة لم تمنع طائفة من النُّقّاد من أن يرتابوا في هذا المنهج ، بحجَّة أنه يجعلنا أقرب إلى الفلسفة منا إلى النَّقد الفنِّي ، وهي حجَّة يفنِّدها أن الأنطولوجيا الظَّواهريَّة وعلم النَّفس الوجودي قادران على تصحيح المسار النَّقدي وهداية التَّحليل النَّفسي « إلى الأصل الحقيقي لمعاني الأشياء وعَلاقاتها بالآنيَّة ، مما يمكِّننا من فهم الرَّمزيَّة الوجوديَّة للأشياء ، وإدراك كيفيّاتها كرموز لوجود يُفلِت منا وإن كان بكلِّه هناك أمامنا، مما يعني جعل الوجود المنكشف يعمل كرمز على الوجود في ذاته ، وهذا ما ينبغي الكشفُ عنه بواسطة التَّحليل النَّفسي الأنطولوجي للوصول إلى المُعامِل الميتافيزيقي للأشياء . » (٢٠٧)

إن التَّناوُل النَّقدي لما يتضمَّن الشِّعر من صور وأفكار و وجدان انطلاقًا من

هذا المنهج ، يتسق مع فهم الشِّعر بوصفه تأسيسًا لماهيَّة اللُّغة ، ذلك أن الشُّعراء يعودون بها إلى التَّسمية الأولى للأشياء في وجدان الجماعة . ويتَّفق هذا التَّصوُّر مع المنهج الأسطوري ، لولا أنه منهج لا ينوِّر إلا الشِّعر الَّذي تسري فيه نكهة أسطوريَّة . هذه الأسطوريَّة الَّتي يتشبَّث بها طائفة من النُّقَّاد تتصوَّر على نحوين : الأول الأسطوريَّة باعتبارها اغترافًا من معين الثَّقافة القديمة ، مما يعني أن بعض الشُّعراء يَعمِدون عند بناء قصائدهم إلى أساطيرَ موروثة يوظِّفون دلالاتها وشخوصها بشكل يوحي باستخدام معاصر . والثّاني الأسطوريَّة بوصفها ضربًا من التَّركيب المجازي والاستعاري ، مما يعني أن الأسطورة - كما يقول فلاسفة الثَّقافة - مرض لُغوي ، وأنها جوهر المجاز وأصله .

وقد نقد مارتن هيدجر M. Heidegger في مقالة « حقيقة العمل الفنِّي » هذا المنهج الأسطوري ، محيلاً على صورة أسطوريَّة خاصَّة بخيط « الحياة » ، تلك الصُّورة الَّتي استعرناها من أسطورة إلاهات القَدَر « النّورن » اللائي يجلسن عند نَبْع « أورد » في مبدإ الخلق والتَّكوين ، يغزلن أقدار البشر في خيوط .

إن هذه الأسطورة قد تعبِّر عن صورة الخيط بحسبانها إشارةً إلى وجود الإنسان ، وتُلقي هذه الصُّورة المحسوسة الضَّوء على غموض الوجود . إنها لا تقدِّم للإنسان تصوُّرًا علميا عن طبيعته ، بل شعورًا حيّا لكلِّ وجدان ينفتح على معنى الوجود ، وقد تعبّر أسطورة إلاهات القَدر عن هذه الصُّورة ولكنها لا تستنفدها ، لأن الصُّورة نفسها عنصر أوَّلي من عناصر الوجود الإنساني ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التَّفكير الأسطوري وزوال الاعتقاد في

إلاهات القدر ، كما استطاعت أن تبقى كإشارة مسعفة نرمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا [٢٠٨] ، ولسوف نرجع دائما عند الكشف عما في الشِّعر من إبداع تخيّلي إلى اللُّغة . وتبدو هذه البداهة أمرًا ضروريّا للتَّعرُّف على العَلاقات القائمة بين الشّاعر والقصيدة والمتلقِّي ، وبين الأشياء ومعانيها والصُّور ودلالاتها . وسواء أخذ النّاقد نفسه برؤية اجتماعيَّة أو أسطوريَّة أو نفسيَّة أو استطيقيَّة ، فإن اللُّغة هي محور الارتكاز ، والظّاهرة الدّالَّة على موجوديَّة الإنسان وهو يفكِّر ويحلم ويتخيَّل ويبدع ويتحاور ، مولجًا الوجودَ والعالم كليهما في نسيج لُغوي . على هذا النَّحو يضمن لنا تحليل المعجم الشِّعري من حيث هو نظام لغوي متميِّز ، تفتح الموجود وتكشف الوجود في تجلِّياته ومساقاته .

صحيح أن الخيال الشِّعري يخضع لخصائص متَّصلة بانتماء أنثروبولوجي للشُّعراء ، وآخر مرتبط بالمذاهب الفنيَّة المختلفة ، ولكن برغم هذا الانتماء ، ينطوي التَّخيُّل الإبداعي في الشِّعر على « لغة عالميَّة » تتمثَّل في التركيب الجدلي للخيال . وإنما يتفاوت الشُّعراء في الكشف التَّخيُّلي وفيما يبدعون من صور ، يبدو بعضها أنماطًا نشأت ثم استمرَّت على نحو متفاوت ، ويبدو بعضها الآخر إبداعًا قد ينطوي على جدَّة لم تُعهد من قبل ، وقد يكون تحويرًا للصُّورة في سياقها النمَّطي .

والسُّؤال الآن : كيف نتَّجه ونحن نحلِّل المعجم الشِّعري ؟ أ نتَّجِه مباشرة إلى الأشياء والحدوس الحسِّيَّة بوصفها أصلاً لما يركب التَّخيُّل من صور ؟ أم نُولِّي وَجهنا شطر المعاني الَّتي تنطوي عليها الأشياء وهي آخِذَةٌ في التَّحوُّل إلى صور تخيُّليَّة ؟ وهل نتأمَّل الدّلالات الكامنة في الأشياء أم نتأمَّل ما تنطوي

عليه الصُّور من دلالات ؟

إن الصُّورة ليست بمَعزِل عن أصلها المحسوس ، وهذا يعني ضرورة أن نأخذ أنفسنا باستِكْناه الدّلالات في النَّسقين . ومعلوم أن الخيال الفنِّي لا يَبني الصُّور بحيث تطابق معطياتها الحسِّيَّة ، فالشّاعر يتَّخذ من الأشياء بعدًا نفسيّا يُشبه البعد المكاني اللازم لرؤية طبقات الظِّلال والألوان وتفاصيل المنظور في اللَّوحة المرسومة ، ومعلوم أيضًا أن التَّخيُّل لا يركب الصُّور من عدم خالص ، وإنما الأحرى أن يقال إنه يعدم الأصل العياني بتغييبه . ولا يَعني هذا الغياب أن ننصرف عن المعطَى الحسِّي ، ذلك أننا مطالبون بالتَّعرُّف من خلال الصُّور ، على الكيفيَّة الَّتي يدرك الشّاعر بها الأشياء ، مقارنين كلَّما أمكن بين الدّلالات والمعاني ، من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود ، تدخل عند التَّعبير في نسيج لُغوي .

فالوضاءة مثلاً لا تتجلَّى إلا في أشياءَ نَصِفها بأنها وضيئة . وفي شِعرنا العربي تُفصِح الوضاءة عن نفسها في صور خياليَّة ، لكلٍّ منها نسقه ومعناه ، مما يسمح بالتَّعرُّف على معجم فنِّي خاصّ بالظّاهرة ، لا يتيسَّر الوقوف على دلالاته إلا بأن نقارن بين الأشياء والصُّور والدّلالات الَّتي يضمُّها معجم واحد . ومن هذا المنطلق نتأمَّل الوضاءة ونحلِّل معانيها في مساقاتها المتنوِّعة : وضاءة الشَّمس والكواكب والبرق والشُّهب ، والصُّبح والنّار والمشيب ، والغدير والجداول وآنية الخمر ، والدُّموع والثَّنايا والسَّراب ، والسَّيف والدِّرع وزجّ الرُّمح ، والعين إنسانيَّةً كانت أو حيوانيَّة تنتمي للمستأنس الأليف أو الشَّرس الضّاري ، والوجه والنعمة والأعراف المؤثَّلة .

ومن النَّماذج الَّتي تساق على سبيل التَّمثيل لا الحصر قول طَرَفة في وضاءة وجه المرأة :

و وجهٍ كأنَّ الشَّمس حلتْ رِداءَها   عليهِ نقي اللون لم يتخدَّدِ

وقول امرئ القيس :

تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها   مَنارةُ مُمسَى راهِبٍ مُتبتِّلِ

وقوله أيضًا :

مُهَفْهَفةٌ بَيْضاءُ غَيرُ مُفاضَــةٍ   تَرائِبُها مَصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كبِكْرِ الْمُقاناةِ البَياض بِصفرة   غذَاها نَميرُ الماءِ غَير مُحَــلَّل

وقول ذي الرُّمَّة :

وفي الأظْعانِ مثلُ مَهًا رُماح   عَلَتْهُ الشَّمسُ فادَّرعَ الظِّلالا
كأنَّ جُــــلودَهُنَّ مُمَوَّهاتٌ   عَلى أبْشارِها ذَهَــبًا زُلالا
تُريكَ بيــاضَ لَبَّتها و وَجهًا   كقَرْنِ الشَّمس أفتَق ثُمَّ زالا

وقول سُوَيْد :

تَمنحُ المِرآة وجهًا واضِحًا   مِثلَ قَرْنِ الشَّمْسِ في الصَّحْوِ ارْتَفعْ

ومن هذا القبيل قول ابن قيس الرُّقَيّات :

كَأنَّها دُمْيَةٌ مُصَوَّرَةٌ   ميعَ فيها الزِّريابُ والوَرِقُ

وقول الأخطل :

ونُحورُهُنَّ دياسِقٌ مِن فِضَّةٍ   ونَواهِدُ كنَواعِمِ الرُّمانِ

وقول عمير بن شبيم القَطامي :

وفي الخُدورِ غَمامات ٌبَرَقْنَ لَنا حَتّى تَصيَّدْننا مِن كُلّ مُصْطادِ

وقول جميل بن مَعْمَر :

سَبَتْني بعَيْنَيْ جُؤذُرٍ رَبْرَبٍ وَصَدْرٍ كفاثور اللُّجَيْنِ وجِيدِ

وقول ابن أبي ربيعةَ :

وَهْيَ مَكْنــــونَةٌ تَحيَّـــرَ مِنها في أديمِ الخدَّيْنِ ماءُ الشَّبابِ
حَيثُ شَبَّ القَتولُ والجيدُ مِنها حُسْنُ لَونٍ يَرِفُّ كالـزِّرْيابِ

ومن قبيل الصُّور الَّتي تحوّل البياض والوضاءة فيها إلى رمز على الحَسَب وكرم النِّجار والسيادة قول أبي الطّمحان القيني :

أضاءَتْ لهم أحْسابُهُم و وُجوهُهم دُجى اللَّيلِ حتَّى نَظَّم الجِزْعَ ثاقِبُه

وقول حسان بن ثابت :

بيضُ الوُجوهِ كَريمَةٌ أحســــابُهُم شُمُّ الأنوفِ مِن الطِّـــرازِ الأوَّلِ

وقول ابن قيس الرُّقيّات يمدح عبد العزيز بن مروان :

أمُّكَ بَيضاءُ مِن قُضاعةَ في الـ بَيتِ الَّذي يُستَظَلُّ في طُنُبِـهْ
يَخْلُفكَ البيضُ مِن بَنيكَ كَما يَخْلُف عُودُ النُّضارِ في شعبه

ومن صور الشَّمس في وضاءتها المحرِقة إذا متع النَّهار استعارة اللُّعاب لشعاعها ، قال الرّاجز :

وذابَ للشَّمسِ لُعابٌ فنَزلْ

وقال الكُمَيت الأسَدي :

يُصافِحْنَ خدَّ الشَّمس كُلَّ ظَهيرةٍ إذا الشَّمسُ فوق البِيدِ سالَ لُعابُها

وقال المتنبي :

وأصْدَى فلا أبدي إلى الماءِ رَغبةً وللشَّمس فوقَ اليَعْمُلاتِ لُعابُ

ومن هذا النَّمط قول المتنبي يمدح كافورًا وقد عرض الصُّورة في سياق وضاءة المعتم :

يَفضَحُ الشَّمسَ كلَّما ذَرَّتِ الشَّمْـ ـس بِشَمسٍ مُنيرةٍ سَـوْداءِ

وتتجلَّى الوضاءة في الشَّيب الَّذي شغل الشُّعراء بتصويره . ويطالعنا في هذا السِّياق قول القرآن : ﴿ واشتعل الرَّأس شيبا ﴾ . أمّا الشِّعر فمن صور الشَّيب الَّتي وردت فيه قول دِعْبِل الخُزاعي :

لا تَعْجَبي يا سَلْمُ مِن رَجُلٍ ضَحِكَ الْمَشيبُ برأسِهِ فَبَكى

وقول البحتري :

ورأتْ لُمَّةً : ألمَّ بِها الشَّـ ـيْبُ فَرِيعَتْ مِن ظُلْمَةٍ في شُروقِ

وقول المتنبي :

مُنًى كُنَّ لي أنَّ البياضَ خِضـابُ فيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَـبابُ

لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَـوْدايَ فِتْنَـةٌ وفَخْرٌ وذاك الفَخْرُ عِنْـدِيَ عابُ

جَلا اللَّونَ عَن لَونٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ كَما انْجابَ عَن لَوْنِ النَّهارِ ضَبابُ

وتُطالعنا وضاءة السِّلاح في قول امرئ القيس يصف الرُّمح :

جَمعتُ رُدَيْنِيّا كأنَّ سِنانَهُ سَنا لَهبٍ لمْ يَتَّصِلْ بِدُخانِ

وقول عنترةَ يصوِّر السَّيف :

يتابع لا يُبْتَغى غَيْرُه بِأبيَضَ كالقَبَسِ الْمُلْتَهِب

وقول حسّان بن ثابت :

الضّارِبونَ الكَبْشَ يَبْرقُ بيضُهُ ضَرْبًا يطيحُ لَهُ بَنانُ الْمَفْصِلِ

وقول ابن المعتزّ في السَّيف :

تَرى فوقَ مَتْنيْه الفِرِنْدَ كأَنَّهُ بَقِيَّةُ غَيْمٍ رَقَّ دونَ سَماءِ

وقول المتنبي يصوِّر السَّيف :

كفِرِنْدي فِرِنْدُ سَيْفي الجُــراز لَذَّةُ العَينِ عُدَّةٌ لِلْبِــــرازِ
تَحْسَبُ الماءَ خُطَّ في لَهَبِ النّا رِ أدَقَّ الخُطوطِ في الأحْرازِ
كُلَّما رُمْتَ لَوْنَهُ مَنَــــعَ النّا ظِرَ مَوْجٌ كأنَّهُ مِنْكَ هــازِي

ويقع القارئ على الوضاءة في تصوير الفاكهة والجداول والسَّراب والأفراس غُرًّا أو محجَّلة ، وعين الحيوان والطَّير ، ونظفر بها في وصف البرق والشِّهاب ، و وجه المرأة منعَّمة مخبَّأة في الخُدور ، ما إن تبرز حتى تُعشِيَ وضاءتها النّاظرين .

إننا إذ نتأمَّل الوضاءة لا نكون بِمَعزِل عن الوضيء ، ولا يَخفى أن الوضيء وإن تعدَّدت أشكاله ، لا ينبثق إلا بتفتُّح أوَّلي لماهيَّة الوضاءة ، وعلى هذا النَّحو تخلص لنا في القراءة المبدعة أو الكاتبة - على حدِّ تعبير بعض أنصار البنائيَّة - إمكانيَّةُ التَّعرُّف على الصُّور الخياليَّة فيما سيق من نماذج .

إن القارئ ليتبيَّن في يسر إذا ما تأمَّل الظّاهرة الَّتي طرحناها ، الفرق الجوهري بين المنهج الَّذي يتَّبعه مصنِّفو المعجمات اللُّغويَّة ، والطَّريقةِ المتميِّزة الَّتي يَروغ الشّاعر إليها في استعماله اللُّغوي . وبرغم هذا التَّمايز يتأتَّى للنّاقد وهو يحلِّل الصُّور في إطار الإبداع التَّخيُّلي ، أن يُفيد أحيانًا من هذه المعجمات اللُّغويَّة الَّتي تُنبئ مساءلتها عن إحالة متبادلة في غير قليل من المواضع ، بين الوضاءة والبياض . وقد ذكر الزَّمخشري في الأساس طائفة من التَّراكيب المجازيَّة ، منها قولهم : باضت الأرض أنبتت الكمأة ، وباض الحرُّ اشتدَّ ، وأتيته في بيضة القيظ وبيضاء وهي صميمه ، وبايَضني جاهَرني من بياض النَّهار ، وهي بيضة الخدر والحِجال . ومن المجاز قولهم رأيٌ مضيء ، وهو أضوأ من الشَّمس ، وضوَّأت عن حقيقة الحال جليت عنها . وذكر ابن منظور في اللِّسان أن الوضاءة الحسن والبهجة ، وأن قولهم ضاء وأضاء بمعنى استنار ، وفي حديث علي - كرَّم الله وجهه - لم يستضيئوا بنور العلم . وفي الحديث لا تستضيئوا بنار المشركين أيْ لا تستشيروهم . ونقل ابن منظور عن أبي زيد في نوادره أن التَّضوُّء أن يقوم الإنسان في ظلمة حيث يرى بضوء النّار أهلها ولا يرونه . واليد البيضاء الحجَّة المبرهنة ، وهي أيضًا اليد الَّتي لا تمنّ . ونقل صاحب اللِّسان عن التَّهذيب أن العرب إذا قالت فلان أبيض وفلانة بيضاء فالمعنى نقاء العِرْض من الدَّنس والعيوب ، ومن ذلك قول زهير في المدح :

أشَمُّ أبيَضُ فَيّاضٌ يُفَكِّكُ عَنْ أيْدي العُناةِ وعن أعْناقِها الرِّبَقا

قال : وهذا كثير في شِعرهم لا يريدون به بياض اللَّون ولكنهم يريدون

المدح بالكرم ونقاء العِرض من العيوب . ومن قبيل الدّلالة المجازيَّة لهذه المادَّة ما ورد من آيات نحو قوله (تعالى) : ﴿ وأمّا الَّذين ابيضَّتْ وجوههم ففي رحمةِ الله هُم فيها خالِدون ﴾ (آل عمران ١٠٧) . وقد جعل بياض الوجه دلالةً على بهجة أهل الجنَّة وتفكُّههم وتلذُّذهم بنعيم الرَّحمة ، وقوله في حقٍّ آية من آيات موسى ﷺ ﴿ ونزعَ يدَهُ فإذا هِيَ بيضاءُ للنّاظِرينَ ﴾ (الأعراف ١٠٨) ، هذا إذا صرفت الدّلالة عن اللَّون إلى الآية الواضحة والحجَّة البيِّنة .

إن مساءلة المعجم عن التنوُّع الدّلالي لا تعني الاكتفاء بمنهج التَّصنيف والتَّرتيب ، وإلغاء الأخذ بتحليل المعجم الفنِّي لصور الوضاءة . ولئن زوَّدَنا المعجم اللُّغوي بطبقة من الدّلالات الثَّواني التي عوَّل عليها الشُّعراء ، لقد بات عاجزاً عن تنوير الصُّورة والكشف عن مدلولها الرَّمزي مأخوذاً في تجلِّياته المتنوِّعة ، وهذا ما يفي به التَّحليل النَّفسي الوجودي يُفيد من الوصف الظَّواهري والتَّأمُّل الأنطولوجي .

ولا يخفى أن الوضاءة والوضيء يحيلان على الضَّوء بوصفه ظاهرةً مباشرة لها تركيبها الفِزيائي ، وهو تركيب ينبئنا عنه المنهج التَّجريبي في شكل معادلات وعَلاقات محكومة بتمثُّل السُّرعة والمسافة والزَّمان والمكان . وما زال علم الفِزياء يصحِّح النَّتائج في ضوء ما يستحدث من كشوف ونظريّات ، منذ أن تصوّر المسار الضَّوئي خطّاً مستقيمًا حتى أحدث النَّظريّات في موجات الضَّوء ، وفي عدِّ السُّرعة الضَّوئيَّة وحدةً للقياس ، والكشف عن العَلاقة بين الضَّوء والجاذبيَّة والمجال المغناطيسي للشَّمس ولكن أ ليس البدء - ونحن في عالم الصُّور الشّعريَّة - بهذا المستوى المادِّي التَّجريبي للظّاهرة ضربًا من

الانحراف عن القصد ؟ إن المظهر المادِّي للضَّوء يبدو من حيث النَّسق التَّسلسلي الَّذي يكشف عنه التَّأمُّل ، الأصل الأوَّلي لتجلِّيات الظاهرة ، فالضَّوء موجود أولاً بوصفه ظاهرةً مادِّيَّة تنطوي على عَلاقاتها ، وإنما يتأسَّس تجاوز هذا المستوى التَّجريبي الوصفي عندما يتهيَّأ لنا الخيال الَّذي يجعل الظاهرة تتجلَّى استعاريًا ، ولا يكون ذلك إلا في الدِّين والفنِّ ، إذ من خلالهما لا نختبر الضَّوء سرعتَهُ ومسافته وانكساره ، وإنما نعاني الوضاءة والاستنارة غير منفصلَيْن عن المستوى الفِزيائي لا من حيث الصِّياغة الرياضية الرَّمزيَّة للظّاهرة ، وإنما من حيث الموجوديَّة فحسب . وعلى هذا النَّحو لا تكون البنية الرِّياضيَّة هي التَّعبير النِّهائي ، ما دمنا نملك بنية أخرى لها تراكيبها الرَّمزيَّة في عالم الفنِّ وعالم الدِّين ، ولها بعدها النَّفسي الَّذي يسمح لنا عندما نتأمَّل الصُّورة الشِّعريَّة السّابقة ، بالحديث عن سَيْكولوجية الضَّوء والوضاءة ، متمثِّلةً في طائفة من المعاني الرَّمزيَّة المتقابلة .

إن الضَّوء إشراق ونورانية ، وكشف وانكشاف ، ودفء وشفافيَّة ، وتفتُّح وإفشاء . وللنُّورانيَّة المستوحاة من الضَّوء وضع متميِّز في سَيْكولوجيَّة مذاهب الإشراق وفي تركيبها الأنطولوجي عند أفلوطين وأبرقلس ، وفي مذاهب الفلسفة المشوبة بنزعات مسيحيَّة أو إسلاميَّة ، نجدها عند أوغسطين ويعقوب بيمه ، ولدى الغزالي والسُّهْرَوَرْدي وابن سبعين ومحيي الدِّين بن عربي ، والوضاءة بعد مأخوذة في سياقها الشِّعري وأفقها الدِّيني ، تُبدي نفسها على نحو متميِّز . إنها في الشِّعر شفافيةٌ ودفء وتوهُّج وسطوع وبريق والتماع ، أمّا في العرفانيَّة الدِّينيَّة فإنها رمز الانعكاس المتكثِّر إلى ما لا نهاية ، والكشف والتَّجلِّي وما هو نور بذاته وما هو نور بغيره ، « وهي عند أفلاطون في رمز

الكهف – كما فهمه هيدجر – تجعل المرئيَّ قابلاً للرُّؤية . ولكن البصر لا يرى المرئيَّ إلا بقدر ما تكون العين مشمسة « هليو إيديس » ؛ أي بقدر ما تنتمي لماهيَّة الشَّمس ، أي لظهورها ، والعين ذاتها تستنير وتَهَبُ نفسها لظهور الشَّمس ، وبهذا يمكنها أن تستقبل ما يظهر [٢٠٩] .

إن الوضيء الَّذي صوَّره التَّخيُّل الشِّعري يبدو بمثابة استضاءة واستنارة متفاوتة الدّلالة والقيمة ، إنه تفاوت يئول إلى تجلِّي الأشياء الوضيئة للتَّخيُّل المبدع ، والكيفيَّة الَّتي ينظر بواسطتها الشّاعر إلى الأشياء . ولا مصادرة على المنهج الأسطوري إذا ما تنوّر صور الوضاءة بطريقته الخاصَّة . إنه سوف يضعنا في تحليل صورة الوجه الأنثوي في بيت طَرَفة أو في الأبيات الَّتي صوَّرت الشَّمس في الظَّهيرة فاستعارت لها اللُّعاب ، أمام عبادات قديمة ارتفعت فيها الشَّمس إلى درجة الألوهية والقداسة ، الَّتي عبَّر عنها الوعي الأسطوري بأشكال وطواطم معبودة ، غايتها أن ترمز إلى هذا المتوهِّج في الأعالي . لكن هذا المنهج لن يفتح لنا سبيلاً إلى الكيفيَّة الَّتي استكنه الشُّعراء بها المعنى الرَّمزي للاستضاءة ، ولن يُفلح كذلك في أن يقفنا على بداهة أن الشِّعر كشف عن الماهيَّة مأخوذةً برغم تعدُّد المعاني الَّتي تنطوي عليها الصُّور ، في بعدها الكلّي الشَّامل .

ولتكن المرأة في الوجدان الجماعي مقدَّسةً تقديسَ الشَّمس ، أ فتُغني هذه المقولة في تأمُّل وجه أنثوي حلَّت عليه الشَّمس رداءها ، بحيث تفسّر المعنى الموضوعي في رمزيَّته المحضَّرة بواسطة الصُّورة ؟ وهل يسعفنا التَّفسير الأسطوري في تحليل صورة الشَّمس في قول الشاعر :

إذا الشَّمْسُ فوقَ البِيدِ سالَ لُعابُها

إن هذا المنهج يلتزم بدلاً من التَّأمُّل والاستبطان والوصف الظَّواهري والتَّحليل النَّفسي الوجودي للأشياء ودلالاتها ، طريقًا معبَّدة سهلة لا تكلِّف النّاقد أكثر من أن يستخلص الصُّورة ثم يردَّها بسهولة بالغة إلى مجموعة متجانسة من الأساطير ، الَّتي يظفر بها القارئ في الكتب المعنيَّة والمعجمات الأسطوريَّة . وما أيسرَ أن نحلِّل الصُّورة في البيت السّابق بالإحالة إلى عبادة الشَّمس الَّتي كانت الأفعى رمزاً طوطميًا لها في ثقافات أسطوريَّة متنوِّعة .

وإذا فرضنا صلاحية هذا المنهج في التَّبصُّر بصورة الوجه الأنثوي الَّذي كسته الشَّمس رداءها ، أ تراه يفي بتحليل سياق حر للوضاءة المرتبطة ببياض الوجوه والأيدي ؟

إننا لا نرمي من وراء هذه التَّساؤلات الإزراء بالأسطورية منهجًا في النَّقد الأدبي ، وإنما غايتنا أن نخلص النَّقد من النَّزعات التَّوكيديَّة ، وأن نصفِّيه من الاعتقاد بأن منهجًا ما ، هو الأوَّل والآخر ، وأن نقول مع هيدجر إن الصُّورة استطاعت أن تبقى بعد فناء التَّفكير الأسطوري ، بوصفها إشارةً مسعفة نرمز بها لحياتنا ، ونفهم بها وجودنا .

ولو أننا عدنا كرَّة أخرى إلى الخيال الشِّعري وهو يصوِّر وجه المرأة محلولاً عليه إزار الشَّمس ، أو مضيئًا ظلامَ العشاء كمنارة الرُّهبان المتبتِّلين ، لانتهينا إلى عَلاقة بين الوضاءة والوضيء . وبينما يروغ المنهج النَّفسي التَّقليدي في استبطان هذه الوضاءة إلى ضرب من الانطباع والتَّأثُّر ، الَّذي يعبِّر النّاقد عنه بمعجم يدور على الدِّفء والشَّفافيَّة والسُّطوع والتَّوهُّج وصفاء اللون وتلألؤ

البَشَرة ونقاوة اللَّون ، يفتح لنا تحليل المعجم الفنِّي المسترشد بعلم النَّفس الأنطولوجي بعدًا آخر يتمثَّل في أن هذا الوجه الأنثوي يبدو في وضع استنارة وإنارة، وفي شكل استضاءة وإضاءة . إن هذه الطَّلعة كاشفة ومنكشفة ، وهذا مؤذن بأنها تُفشي نفسها لأنها مشمسة ، إنها قد اكتسبت ماهيَّة النَّير ، تلك الَّتي تتأسَّس في الظُّهور والإظهار من حيث لا يمكنهما أن يكونا إلا كذلك .

وبمقارنة الدّلالات والمعاني الرَّمزيَّة التي تعبِّر عنها صور الخيال المبدع ، يتبيَّن هذا المعنى الَّذي كشف عنه التَّأمُّل بوصفه نواةً رمزيَّة لصورة الوجوه النّاصعة والأيدي البِيض في الشِّعر العربي . وبرغم أن الصُّورة تبدو محكومةً بقرائن المجاز الدّالّ على عراقة الأصل أو النَّعمة أو الحجَّة ، فإن المعنى من وراء هذه القرائن يَئول إلى الظُّهور و الإظهار الَّذي لا يتأتَّى له بحال أن يتخفَّى ويحتجب .

وفيما ترسل الشَّمس من لهب وشُواظٍ إذا متعت واستوت على عرشها السَّماوي نلاحظ صورة اللُّعاب . وهي صورة تنقلنا إلى مستوًى آخر من الدّلالة الرَّمزيَّة الَّتي إذا ما قورنت بدلالات أخَرَ ، أفضت إلى المعنى الموضوعي للأشياء ، وهدت إلى الطَّريقة الَّتي يُدرِك الشّاعر بها معطيات العالم . إننا نقول في لغتنا المعتادة : يُفرز هذا الحيوان أو ذاك لعابًا عندما يشمُّ رائحة فريسته ، ونقول أيضًا من النّاس من يسيل لعابه للماء أو للنِّساء . ولكن أيّ شمس تلك الَّتي يسيل لعابها ؟ طبيعي ألا تكون شمس الصَّباح المتنفِّس ، أو شمس الأصيل آذنت برحيل . إنها شمس الظَّهيرة الصّائفة وقد أعلنت عن نفسها في أعلى درجة من التَّركيز ، إذ يتلظَّى أوارها المُحرِق في

صحراء مترامية .

إن الصُّورة على هذا النَّحو تعبّر بواسطة هذا المعجم عن بعد رمزي يستبعد الإراقة والسّكب ويَستبقي السُّيولة مضايفًا بينها وبين اللُّعاب الشَّمسي . ويبدو أن التَّحليل الفسيولوجي والسَّيكوفسيولوجي يضعان اللُّعاب السّائل في سياق الإفرازات والغدد ومجموع العَلاقات الرّابطة بين المثير والمنبّه وبين الاستجابة، ولا كذلك الصُّورة في أفقها الخيالي الرّامز ، لأنها تنقلنا بالتَّضايف والحمل الاستعاريَّين إلى مفارقة الضَّوء المسعر والتَّسعير المضيء ، محتفظةً بالمعنى الرَّمزي لإفراز اللُّعاب من حيث يرد إلى وضع « اشتهاء » يرغب في تحقيق ما ينقص وما ليس بعد . فما الَّذي تشتهيه هذه الأفعى السَّماويَّة الَّتي تجدِّد نفسها كلَّ شروق وهي بطبيعتها ظاهرة مظهرة ؟ إن ألسنة اللَّهيب الَّتي تتدلَّى منها، إفراز يغمر المكان ويشتهي ما يتفق وماهيَّتها . إنها تحقِّق شهوتها في مزيد من الكشف والإضاءة والتَّسخين ، وفي هذا التَّحقيق وبواسطته تنبئ الصُّورة الَّتي ركَّبها الخيال الشّعري عن مفارقة الاكتمال والنُّقصان : اكتمال الظُّهور المظهر ، وشعور الإنسان تحت وطأة اتِّقادها بما ينقصه من ظِلّ ممدود وماء مسكوب .

وينقلنا المتنبي في مدحته لكافور إلى صورة شمس سوداء ، وإلى كسوف نيِّر وإعتام وضيء . قد يقال إن المديح حدَّد الدّلالة المقصودة ، وإن الشُّعراء كثيرًا ما شبَّهوا الممدوحين بالشَّمس . ولما كان الممدوح دجوجي اللَّون ، لم يجد المتنبي بدًّا من أن يضيف السَّواد إلى الشَّمس . وبرغم هذه الاعتبارات تبقى الصُّورة تعبيرًا عن إلهام بِعَتَمة مستسرَّة في الوضيء ، و وضاءة خفيَّة في المعتم .

إن ما يقدِّمه الخيال الشِّعري من معرفة استعاريَّة بواسطة الصُّور يضع الوضاءة والوضيء في سياقِ ظواهريَّة تتردَّد بين الماء والنّار ، وقد تجمع بينهما في بعض الصُّور على حدٍّ قول المتنبي في السَّيف :

كفِرنْدي فِرنْدُ سَيْفي الجُـــراز   لَذَّةُ العَينِ عُدَّةٌ لِلْبِـــــرازِ
تَحْسَبُ الماءَ خُطَّ في لَهَبِ النّا   رِ أدَقَّ الخُطوطِ في الأحْرازِ
كُلَّما رُمْـــتَ لَوْنَهُ مَنَـــعَ النّا   ظِرَ مَوْجٌ كأنَّهُ مِنْـكَ هازِي

ومن قبيل الإحالة والتضايف المجازي في سياق الوضيء ، طائفةٌ من الصُّور الَّتي تدور على المعنى الرَّمزي للتَّرقرق ، كقول أوْس بن حَجَر في الدِّرع :

وأملسَ صوليّا كنهْي قرارة   أحسَّ بقاع نفح ريح فأجفلا

وقول سُويد الكاهِلي في السَّراب :

كَمْ قَطَعْنا دونَ سَلْمى مَهْمَهًا   نازح الغَـوْرِ إذا الآلُ لَمَعْ
يَسْبَحُ الآلُ عَلى أعْـــلامِها   وعَلى البِيدِ إذا اليَوْمُ مَتَعْ

أمّا المعنى الرَّمزي لتوهُّج النّار فنجده في قوله (تعالى) في المشيب : ﴿ واشتعلَ الرَّأسُ شَيْبا ﴾ وفي قول امرئ القيس يصف سِنان الرُّمح :

جَمَعت رُدَيْنيّا كأنَّ سِنانَهُ   سَنا لهبٍ لم يَتَّصِلْ بِدُخانِ

إن هذه النَّماذج تُؤذِن بأن الخيال الشِّعري لا يقدِّم للوضاءة والوضيء معنًى رمزيّا واحدًا . فالسَّيف في أبيات المتنبي ليس مجرَّد لمعان مُشع وبريق معدني ، إنه حدٌّ يمزج بين الرِّيِّ والإحراق ، وشفرة توحِّد بين الماء والنّار ، وليس الفرند

والخضرة والزُّرقة سوى إشارات إلى الوضاء والصَّفاء واللَّمعان والتَّموُّج في صفيحة السَّيف ، مما يُفضي إلى أنه أداة تتجاوز بواسطة الخيال الشِّعري مستوى الأداتيَّة إلى معنًى رمزي ينسج الأضداد . إن في السَّيف ما في الماء من رونق ومرونة وريّ ، وفيه ما في النّار من لطافة وسموق وتطهير . إنه في وجدان العربي يَبلُّ عطش الثَّأر ويروي ظمأ الذِّحْل ويُحرِق عداوة الأعداء .

ويرتبط التَّرقرق الوضيء في صور السَّراب بدلالة المخادعة ومخاوف الموت لهاثًا . وتنكشف مخادعة هذه الوضاءة الَّتي توهِم بماء يجري ، فيما يبدو بسبب الانعكاس من الَّذي يتراءى له السَّراب ، فما إن يقترب حتى يرى ما ظنه ماءً يأخذ في الابتعاد . وربما أيقن لكثرة التَّجربة أنه خِداع بصريّ ، ولكنه برغم ذلك يمنِّي النَّفس بما يطفئ الأوار .

ويطالعنا التَّضايف الاستعاري بين الوضاءة والمشيب في صورة النّار المشتعلة ، ودَعْ عنك قول البلاغيِّين في تحليل الاستعارة القرآنيَّة ، إنها لإفادة العموم والانتشار دفعة واحدة ، وهي إفادة تُوسِّل إليها بالتَّمييز المحول عن الفاعل . هذا التَّحليل لم يدرك من الصُّورة إلا وجهًا واحدًا يئول إلى تماثل خارجي ، مع أن سياق الاستعارة يطرح مستويات من الدّلالة الرَّمزيَّة ؛ فالشَّيب الَّذي يتلألأ وضاءة برق الرأس ونار العقل وجذوة الحياة وتاج الحكمة المتوهِّج ، وهو أيضًا ضعف المنَّة و وهن القوَّة ومشارفة النِّهاية ، وحول هذه الوضاءة وصوبها تتَّجه صورة الشِّهاب في بيت لَبيد بن رَبيعة :

وما المرءُ إلا كالشِّهابِ وضَوئِهِ يَحورُ رمادًا بعد إذ هُوَ ساطِعُ

إن المعنى الرَّمزي لصورة الشِّهاب الوضيء ليس بمَعزِل في هذا السِّياق عن

التَّأمُّل الشِّعري لمصير الإنسان ، هذا الكائن المتناهي المحدود . إنه شهاب الحياة الَّذي ينطوي سطوعه وتألُّقه على النِّهاية الفاجعة والضَّربة اللازبة .

ولوضاءة العين الإنسانيَّة أو الحيوانيَّة ظواهريَّةٌ متميِّزة صوَّرها خيال الشُّعراء في مساقات متنوِّعة ، ومن ذلك قول طَرَفة يصوِّر عين النّاقة :

وعَينانِ كالماوِيَّتيْن اسْتَكنَّتا بِكَهفَيْ حجاجَيْ صَخرةٍ قلْتِ مَوْرِدِ

وقول المتنبي يصف عينًا لباز :

خلوفيَّةٌ في خلوفيِّها سُوَيْداءُ مِنْ عِنَبِ الثَّعلَب
إذا نَظَرَ البازُ في عطفِهِ كَسَتْهُ شُعاعًا عَلى الْمَنْكِب

وقوله في عين الأسد :

ما قوبِلَتْ عَيْناهُ إلا ظُنَّتا تَحْتَ الدُّجى نارَ الفَريقِ حُلولا

ومن هذا القبيل قول وليم بليك

Tiger Tiger burning bright

In the forests of the night

What immortal hand or eye

Could frame thy fearful symmetry ?

In what distant deep or skies

Burnt the fire of thine eyes ?

إن عين النّاقة في بيت طرفة تتألَّق ، ويَزيد من تألُّقها عظام الحاجب في بروزها ، مما يهيِّئ لصفاء مائها أن يترقرق ويبرق كالمرآة ، واستكنان العين المتألِّقة على هذا النَّحو في كهف غائر يُؤذِن بحياة كامنة في رطوبة الأعماق .

وقد هيَّأ الظَّلام المتراكم لعين الأسد صورةَ النّار في بيت المتنبي ، وهيَّأ في أبيات وليم بليك الصُّورة ذاتها مع اختلاف واسع . فبينما وقف الشّاعر العربي عند التَّماثل الخارجي ، عُنِيَ بليك بتوسُّع الخلفيَّة متمثِّلةً في المعتم « غابات اللَّيل » ، الأعماق السَّحيقة ، السَّمَوات . ويتكشَّف الأفق الرَّمزي للمعنى عنده فيما وصفه بـ « الانسجام المخيف » . إن العين الحيَّة في وضاءتها وبريقها ، تقدم للصُّورة صوب رمزيَّة تدور على الحياة في دِفئها وتوهُّجها ، ويزداد هذا المعنى الرَّمزي رسوخًا إذا ما قارنّا هذه العين الحيَّة بعين ميِّتة خمد فيها البريق وغاض التَّألُّق . وإذا كانت العين رمزاً للحياة فإن وضاءة السَّيف رمزٌ لبريق مميت وخضرة موبيَّة .

على هذا النَّحو يفتح منهج التَّحليل المعجمي أمام النَّقد سبيلَ التَّبصُّر بالخيال المبدع ، ويهيِّئ للمتلقِّي الوقوف على التَّشكيل الجمالي والمعنى الرَّمزي لصور الشِّعر ، ويمهِّد طريقًا إلى استبطان رؤية الشّاعر وكيفيَّة إدراكه الواقع من خلال ما ينشئ من أبنية وعَلاقات ، هي في حقيقة الأمر ضربٌ من المعرفة الموجَّهة بمنطق الخيال . وربما بدا هذا المنهج يسيرًا سهل التَّناول والتَّطبيق ، إلا أنه يُسْرٌ خادع وسُهولة مضلِّلة ، يُغري بها ما فيه من تصنيف يضمُّ الصُّور المتجانسة بعضها إلى بعض ، إمّا باعتبار الأشياء ، وإمّا باعتبار الصُّور من حيث مآلها إلى أعضاء الإدراك الحسِّي .

صحيح أن التَّصنيف ضروري ولكنه ليس حدًّا نهائيًا بقدر ما هو بداية لا بدَّ منها كيما تترابطُ سلسلة التَّحليل . ولا يتأسَّس هذا المنهج ما لم يأخذ النّاقد في الاعتبار ، العَلاقة بين الوجود واللُّغة ، وأن العالم هو الشَّكل الكلِّي لجميع الإدراكات الممكنة ، وأن المدرك الحسِّي بوصفة أصل الصُّورة ،

يتكشَّف في متوالية من التَّجلِّيات بحيث لا يمنح نفسه نهائيًا لشعور واحد ، وأنه في ظهوره غير المحدَّد لا يستنفد في تجلٍّ أو إدراك ، وحَرِيٌّ بالصُّورة الشِّعريَّة الَّتي يبدعها التَّخيُّل أن تتجلَّى على هذا النَّحو ، ذلك أن كلَّ صورة كشف عن دلالات الموجود ، ورابطة بين أشكال الوجود .

• وقد أدرك بعض النُّقَّاد المعاصِرين إمكانيَّة أن تحلَّل الصُّور الشِّعريَّة بواسطة الكشف عن دلالاتها ورموزها ومعجمها الفنِّي ، وقدَّموا في هذا السِّياق دراسة وتحليلاً للمعاجم الشِّعريَّة في مراحلَ مختلفة ، تمثِّل الأطوار الَّتي اجتازها الشِّعر العربي ، لا سيما الوجداني منه ، لدى من تأثَّروا النَّزعة الرُّومانسيَّة ، كالشّابّي والهمشري وناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبي ريشة وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي ، وغيرهم من شعراء الوطن العربي .

ومن أبرز الدِّراسات النَّقديَّة الَّتي تعمَّقت الاتِّجاه الوجداني في شِعرنا العربي المعاصر ، واهتمَّت بتحليل المعجم الفنِّي لهذا الشِّعر ، تلك الدِّراسة الرّائدة الَّتي قدَّمها الدُّكتور عبد القادر القط في كتابه « الاتِّجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر » .

وقد خلص في كتابه إلى أن المعجم الشِّعري من عناصر الشِّعر الأولى ، الَّتي تتأثَّر بالتَّطوُّر الحضاري وإن لم يتَّخذ صورة تغيُّر حاسم من مرحلة إلى أخرى ، وأن الشُّعراء منذ أن اتَّجهوا إلى التَّجربة الذّاتيَّة ، واهتمّوا بتصوير المشاعر والانفعالات ، والتفتوا إلى مشاهدة الطَّبيعة وربطوا بينها وبين وجدانهم ، أخذت طائفةٌ كبيرة من الألفاظ المحمَّلة بالدّلالات الشُّعوريَّة والجماليَّة تتردَّد في عباراتهم وصورهم ، ممتزجةً أحيانًا بألفاظ تقليديَّة ،

وخالصة أحيانًا لطبيعة التَّجربة الوجدانيَّة الجديدة .

ومن ألفاظ هذا المعجم الشِّعري وصوره ، القيثارةُ التي تربط بين الشِّعر والموسيقى والغناء ، والمساء الذي ارتبط بكثير من معاني الألوان والظِّلال والأضواء و الشَّجى الرَّقيق و الحزن العميق و الفرحة الغامرة و الحركة والسُّكون ، والخريف الذي غدا رمزًا لكثير من المشاعر المتناقضة الَّتي تتراوح بين الأسى الشَّفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشُّعور بالفناء ، والإحساس بتحوُّل الألوان . ومن هذه الصُّور الخياليَّة صور الزَّهرة الذّابلة ، والفراشة المحتضَرة والثَّمرة الحالمة والطُّيوب والعطور . إن تجدُّد نظام القصيدة ومعجمها يُفضي إلى تغيُّر في طبيعة الصُّورة الشِّعريَّة ومقوِّمات تكوينها ، لذلك يتَّصل الحديث عن الصُّورة الشِّعريَّة ببناء العبارة بالمعجم الشِّعري ، إذ الصُّورة في الشِّعر هي الشَّكل الفنِّي الَّذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاصّ ، مستخدمًا طاقاتِ اللُّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتَّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتَّرادف والتَّضادّ والمقابلة والتَّجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني (٢١٠) .

وقد درس الدُّكتور عز الدِّين إسماعيل طائفةً من الصُّور وربطها بالمعجم الشِّعري لشعراء السَّبعينيّات ، وانتهى إلى أن تحليل هذه الصُّور والمعاجم يُفيد في تفهُّم أبعاد التَّجربة ، ذلك أنها تتجسَّد في سياقات متجدِّدة دائمًا ، من خلال تراكيب واستعارات بِكر وطازجة تُثري الشِّعر واللُّغة . إن قراءة اثنتي عشرة قصيدةً لاثني عشرَ شاعرًا ينتمون لهذا الجيل ، تمنحنا الأبنية الاستعاريَّة والتَّراكيب التَّصويريَّة التّالية :

جثَّة الحلم - الرُّؤى المشحوذة الأطراف - الوهم المدبَّب - أعشب الحلم

المغموس بالنّار - الزّمن المشروخ - انتحار النّهار - خنجر الليل - الصّمت الأزرق - ذاكرة الأشجار - غابة النّوم - شجر الدّهشة - رغوة الطّين - العطر الوحشي - صهوات الجراح - الدُّوار المبارك - الفرح الموسمي .

ومن مفردات هذا الشّعر : الطّقسي - الموسم - السّفر - الرّيح - الذّاكرة- الحلم - التّعرّي - الشّجر - العصافير - الهجرة - المدى - الحدود - المرفأ - الجسر - المنفَى - الدّوائر - المواعيد - العَلاقة - الحوار - التخطّي - النّار - النهر . . . ولا شكّ أن الدّارس يدرك من هذه المفردات أنها تلتقي وتتقاطع ، فالسّفر والرّحيل والهجرة والمنفى دائرة تتقاطع مع دائرة الرّيح والذّاكرة والحلم والمدى والحدود والمرفأ والجسر والعلامة ، وتتقاطع دائرة الشّجر والعصافير والنّهر مع دائرة المواسم والمواعيد ، وتعود الرّيح فتدخل في دائرة التّعرّي والنّار والطّقس .

إن هذا القدر من المفردات والصُّور في قصائد شعراء السّبعينيات يشير إلى أبعاد مشتركة بين هؤلاء الشُّعراء تتمثّل في مقولتَي الحلم والسّفر ، وفي الشُّعور الحادّ بالاغتراب والرّغبة في تحقيق الذّات ، وكلٌّ هذه المحاولات راجعة آخر الأمر إلى الرّغبة في مجاوزة الواقع الموصود والمألوف ، وارتياد عالم للتّجربة يسمح بالثّراء والتّجدُّد المستمرّ (٢١١) .

إن اهتمام بعض النُّقّاد المعاصِرين بدراسة الصُّور الشّعريّة من خلال التّحليل المعجمي ، لا يعني أن القدماء لم يفطنوا لهذه المعاجم الفنيّة ، ذلك أنهم لاحظوا عند استقراء الشّعر القديم ؛ اختلافَ الشُّعراء فيما يصفون ويصوِّرون ، فتراهم يقولون أوس بن حجر أوصف للسّلاح من غيره ، وطَرَفة بن العبد صوَّر النّاقة تصويراً متفرّدًا ، وعنترة العَبْسي تَكثُر في شعره

صور الحرب ، وذو الرُّمَّة يمتاز على الشُّعراء بكثرة ما أبدع من صور وصف فيها الصَّحراء .

وقد فطن صاحب الأغاني في ترجمة « عمر بن أبي ربيعة » لما يضمُّ معجمه الفنِّي من صور لها خصائصها ودلالاتها ، وذكر في هذا السِّياق أن من تحييره ماء الشَّباب قوله :

أبرزوها مثلَ الْمَهاةِ تَهادى   بين خمس كواعب أتـــرابِ
ثم قالوا تحِبُّها قلت بهـــرًا   عددَ القَطرِ والحَصى والتُّرابِ
وهي مكنونةٌ تَحـــيَّرَ منها   في أديم الخدَّين ماءُ الشَّـبابِ

وقوله في أسر النَّوم :

نامَ صَحْبي وباتَ نَومي أسيرا   أرْقُبُ النَّجمَ موهنًا أنْ يَغورا

وقوله في تنفيض الكَرى :

وغابَ قُمَيرٌ كنتُ أرْجو غُيوبَـهُ   وروّحَ رُعـــيانٌ ونـــومَ سُمَّـــرُ
ونفضت عني النَّوم أقبلت مشية   الحباب وركني خشيةَ القوم أزْوَرُ(٢١٢)

ومن الواضح أن الأصفهاني اكتفى بتصنيف الصُّور وعرضها ، ولم يحلِّل ما تنطوي عليه من خيال إبداعي وقيم جماليَّة .

إن منهج التَّحليل النَّفسي يكشف لنا عن شخصيَّة عمر من خلال شِعره ، أمّا الإهابة بالتَّحليل المعجمي للصُّور فلا شأن له إلا بالمنتج الشِّعري في ذاته ، واستكناه المعامل الجمالي والرَّمزي للصُّور . ويتمثَّل الفرق بين النَّسقين في أن أولهما يطبِّق بضرب من التَّوكيديَّة نتائج التَّحليل النَّفسي على النُّصوص الشِّعرية ، انطلاقًا من أن النَّصَّ كاشف عن شخصية مبدعه ، وأن شخصية

الشّاعر مقيسةٌ قياسَ خلف على شخصيَّة العصابي . أمّا النَّسق الثّاني فيخلو من التَّوكيديَّة المبنية على تفسيرات قياسيَّة ، ولا ينطلق إلا من اللُّغة في مستواها الإبداعي ، ولا يُعنَى إلا بالنَّصِّ في ذاته بحسبانه تجلِّيًا تخيُّليّا قابلاً للوصف والتَّحليل الأنطولوجي والظَّواهري ، كما سبق أن بيَّنّا في مواضعَ سابقة من هذه الدِّراسة .

ولن يزوِّدنا التَّحليل النَّفسي بأدنى معرفة بالوعي التَّخيُّلي في شعر ابن أبي ربيعة ، وكل ما يمكن أن نعرفه من خلال هذا المنهج ، أن شخصية الشّاعر تنمُّ على نرجسيَّة وميل للاستعراض و ولع بالأناقة والزِّينة وصبابة عارمة لفتشية الملابس والعطور . أمّا الوعي التَّخيُّلي ماثلاً في بنية الصُّور فلا يتكشَّف إلا في ضوء تحليل يستبطن شعر عمر ويستكنه معجمه الفنِّي .

ولدينا ثلاث صور اخترناها من هذا المعجم ، الأولى تتمثَّل في قوله :

ذَهَبْتَ ولم تُلْمِمْ بديباجةِ الحَرَمْ وقد كُنْتَ منها في عَناءٍ وفي سَقَمْ

ونظفر بالثانية في قوله :

وطافَتْ بنا شَمْسٌ عِشاءً ومَن رَأى مِن النّاسِ شَمْسًا بالعِشاءِ تَطوفُ

أمّا الصُّورة الثّالثة فقوله في عائشة بنت طلحة وقد رآها تطوف :

أظَلُّ إذا أكَلِّمُها كَأنِّـــــي أكَلِّمُ حَيَّةً غُلِـــــبَتْ رُقاها
تَبيتُ إليَّ بَعْدَ النَّومِ تَسْري وقد أمسَيتُ لا أخْشَى سُراها

إن عناصر الصُّور تئول في هذه النَّماذج إلى ديباجة الحرم ، والشَّمس الطّائفة عشاء ، والحيَّة الَّتي يغلب سمُّها الرُّقاة .

ويؤذِن تحليل هذه الصُّور بإمكانيَّة الكشف عن المعادِل الرَّمزي للمرأة في

شِعر ابن أبي ربيعة . وفي هذا السِّياق تطالعنا « ديباجة الحرم » صورة لأنثى هي لهذا المكان المقدَّس زينة كاسية وبهجة ناعمة نعومةَ الدِّيباج . أمّا الشَّمس الطائفة عِشاء فصورة تنطوي على المباغتة وعدم التَّوقُّع ، ذلك أن اللَّيل الذي يُخفي الشَّمس ، قد بات الآن يُظهِرها وتُظهره ، وأن ما يحجب آل إلى ما يكشف ويحقِّق ظهيرة العَتَمة ، والصُّورة على هذا النَّحو وصف لِليلٍ أشمس بهذه الأنثى الَّتي جعلت تفيض في الطَّواف .

وأمّا الحيَّة فإنها إذا ما تكوَّرت تشكَّلت على نحو دائري يوحي بالطَّواف ، وفي هذه الحيَّة السّارية الَّتي غلبت رقاها دلالةٌ تئول إلى البثِّ والمخالسة في موسم الحجِّ ، بوصفها تعبيرًا عن تنعُّم الشّاعر بحلاوة يجدها في كسر المحرم وإباحة المحظور .

إن محور الارتكاز لهذه العناصر ، بنية مقدَّسة هي البيت الحرام ، ومنسك هو الطَّواف ، أمّا الأنثى فتوحيد لهذه العناصر جامع بين متقابلات ، ذلك أنها جمال رَخِيّ ناعم يدهش الشّاعر كما تدهش شمس طلعت بليل ، ويقتله بسمٌ لذيذ . وهكذا يكشف الخيال الإبداعي عن المرأة رمزًا على النّاعم والمدهش ، وعلى طراوة تستصرخ وتهيب باللَّمس ، إنها رمز مباغتة وجمال نبيل ونبل جميل .

ويهدينا تحليل المعجم الفنِّي لشِعر عمر من أجل الكشف عن صوره وعوالمه الشَّخصيَّة ، إلى وعي تخيُّلي بمزيج من الفاغم والبرّاق ، فلم يكن الشّاعر مكتفيًا بهذه العطور يستنشقها بلذَّة وشغف ، وإنما كانت الطُّيوب تملؤه كما لو كان قنِّينة بارعة الطِّراز :

أدخلَ الله ربُّ موسى وعيسى ... جنَّةَ الخُلْدِ مَن مَلاني خُلوقا

والعطر الَّذي يفوح عَرْفُه من المرأة ليس مجرَّد بديل عنها ، وليس كذلك مجرَّد رابطة إدراكيَّة تفسِّرها الذِّكرى وعمليّات التَّداعي ، ولكنه أيضًا ما يترع ويملأ ، إنه رغبة في الاستدخال والاحتواء .

أمّا المعادن والأحجار الَّتي تتَّخذها المرأة حُلِيًا وزينة ، فمما فُتِن به خيال الشّاعر فتونًا لا يُغني في تفسيره أن يردَّ إلى أنه كان من طبقة الأرستقراطيين النُّبلاء في بيئة الحجاز . ذلك أن وعيه التَّخيُّلي كان يمزج بين نوعين من الجمال ، فهذه الحُلِيّ والطيوب والأصباغ تستمدُّ قيمتها من كونها زينةً للأنثى . يقول الشّاعر :

والزَّعْفـرانُ على تَرائِبها شَرِقٌ بِهِ اللَّبّاتُ والنَّحْـرُ
وزَبَرْجَدٌ ومِنَ الجُمانِ بِهِ سَلْسُ النِّظام كأنَّهُ جَـمْرُ
وبَدائِدُ الْمَرْجانِ في قَرْنٍ والدُّرُّ والياقوتُ والشَّذْرُ

ويتردَّد في شِعر ابن أبي ربيعة تصوير المرأة دميةً وتمثالاً ، وهي صورة تشكِّل عنصرًا من عناصر عالمه الفنِّي ومعجمه الشِّعري ، يقول :

فَطِرْنَ طَيرًا لِما قالَتْ وشايَعَها مِثْلُ التَّماثيلِ قَدْ مُوِّهْنَ بِالذَّهَبِ

ويقول مردِّدًا هذه الصُّورة :

وكَـمْ مِـن قَتيـــلٍ لا يُبـاءُ بِـهِ دَمٌ ومِـنْ غَلَـقٍ رَهْنًا إذا ضَـمَّهُ مِنَى
ومِـن مالِـئٍ عينَـيْهِ من شَـيْءِ غيـرِه إذا راحَ نَحْوَ الجَمْرة البيض كالدُّمى

وإذ ينتهي التَّحليل الجمالي إلى أن صورة التِّمثال المموَّه بالذَّهب ، توحي بفكرة مثال ونموذج يجسِّد كلَّ الخصائص الجماليَّة في وعي الشّاعر ، يخلص التَّحليل النَّفسي الوجودي إلى أن في الصُّورة دلالةً على أنه إنما كان يريد المرأة

على نحوٍ لا نهائي مشروط بأن تكون المرأة ذاتها في وضع « الشّيء » من حيث هو وجود في ذاته متّفق مع طبيعته . إنه وجود يتأمّله الشّاعر ويلعب به كلّما شاء له التّأمّل واللّعب ، ويحرّكه وفق هواه ومزاجه ، ويسيطر عليه وينفّذ إرادته فيه .

إن دراسة الخيال الشّعري واستكناه ما يفرِز من صور ، انطلاقًا من تحليل الأبنية المعجميّة ، أمر تحتّمه طبيعة الخيال المبدع . فالشّعر في جوهره بنية لُغويّة لها من الخصوصيّة في التّعبير ما ليس لغيرها ، وإذا كان الشّعر تجلّيًا للّغة وماهيّتها ، فإن طبيعته هذه تسمح بتحليل أنساقه المعجميّة تحليلاً يتّفق مع طبيعة الخيال وما يبدع من صور تتنوّع وفقًا لتنوُّع الشُّعراء والتّجارب والرُّؤى والمسالك الخاصّة بمعرفة العالم .

لكن ما طبيعة هذا التّحليل ؟ وما طبيعة التّحليل الّذي اعتمدته الدّراسة ؟ إن لدينا مناهجَ متعدّدة تتراوح بين التّقويم الجمالي الّذي لا يخلو أحيانًا من انطباعيّة مسرفة ، والتّحليل النّفسي مأخوذًا في سياق من مصادرات اللبيدو أو النّماذج العليا واللا وعي الجماعي ، أمّا هذه الدّراسة فقد اعتمدت في كثير من مواضعها التّحليلَ النّفسي الأنطولوجي منهجًا يفسّر الخيال الإبداعي والصُّور الشّعريّة ، ويفتح السَّبيل إلى استبطان المعجم الفنّي للوصول إلى ما للصُّور من كيانات نفسيّة ، والكشف عن معاملاتها الرّمزيّة باعتبارها رموزًا إلى الوجود وعَلاقة الآنيّة بهذا الوجود .

إننا عندما نتأمّل الصُّورة الجزئيّة أو القصيدة باعتبارها صورةً كليّة ، نسأل أنفسنا لماذا شكّل الشّاعر الصُّورة على هذا النَّحو أو ذاك ؟ ولماذا يفضّل شاعر

الصُّورة البصريَّة في حين يفضِّل آخر الصُّور الشَّمِّيَّة أو اللَّمسيَّة ؟ وعلى أيٍّ نحو تضايف الصُّورة الخياليَّة في الشِّعر بين المدركات الحسِّيَّة ؟ وهل تبدو المضايفة حملاً خياليًا ينطوي على جدَّة ودهشة ومباغته ؟ أو أنها تحقق لصور ليس فيها من الكيان النَّفسي المتميِّز بقدر ما فيها من مهارة تفتقر إلى المغامرة اللُّغويَّة ؟

إن التَّحليل النَّفسي الوجودي لا يعبأ بردِّ الصُّورة الشِّعريَّة إلى عناصرها وجزئيّاتها ، وليس من مهمَّته أن يفسِّر الصُّورة بردِّها إلى جملة من المسلَّمات القبليَّة ، وإنما يهتمُّ بالكشف عن معاني الصُّور ومعاني الأشياء كما شكَّلها الشّاعر بوعيه التَّخيُّلي ، ويتفهَّم ماهيَّة المعنى انطلاقًا من الأشياء في مستواها العيني ، متجاوزاً الفروض القبليَّة إلى الوجود بوصفه الشَّرطَ الأوَّل .

على هذا النَّحو تعد الصُّورة في الوعي التَّخيُّلي المبدع كاشفةً عن الوجود والموجود معًا ، وتبدو بمثابة معامل رمزي للأشياء ، متى انفلت منّا أخفقنا في أن نلجَ معجم الشّاعر ، وأن نقف على الحَدْس الشِّعري من حيث هو ضرب من المعرفة وطموح إلى الحقيقة .

إن منهج التَّحليل النَّفسي الوجودي للمعجمات الشِّعريَّة لا يصادر على المناهج الأخرى ، وإنما يُفيد منها بحيطة بالغة لا تورط في نقد تشوبه نزعات توكيديَّة ، وربما انتهى النَّقد الأدبي في المستقبل إلى رؤية تكامليَّة تستثمر الفروض والنَّتائج ، واعتقاد أننا نحن القُرّاء المتبصِّرين ، سنُخفِق في التَّلقِّي متى ما لم نعلُ - بالمعنى الأنطولوجي - علوَّ الشّاعر وهو يضايف بالوعي التَّخيُّلي بين الحقيقة واللا حقيقة والماهيَّة واللا ماهيَّة .

الفصل الثالث

الخيال الرُّومانتيكي بين النَّظريَّة والتَّطبيق

كشف المغامرة اللُّغويَّة لدى بعض الشُّعراء القدامى ، ولاتزال تكشف في الحركة الشِّعريَّة المعاصرة في الآداب العربيَّة وغير العربيَّة ، عن رغبة في تنشيط ما يُفرز الوعي التَّخيُّلي المبدع من صور تتجلَّى فيها حرِّيَّة الخيال وحدوس الشُّعراء وتطلُّعهم إلى ارتياد آفاق جديدة . « ولم يُغنِ لحسن الحظ رصد مجموعة من التَّشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشّاعر دائمًا لإبداع الجديد في مجال الصُّور . والحقيقة أنه ليس طموحًا بمقدار ما هو ضرورة يحتِّمها على الشّاعر رغبتُه في التَّعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيرًا صادقًا . »[٢١٣]

ومن اللافت أن ظاهرة الخيال في تراث الثَّقافتين العربيَّة والغربيَّة ، أفصحت عن نفسها في شكل حركة متبادلة بين النَّظريّات الفلسفيَّة والسَّيْكولوجيَّة وبين الدِّراسات النَّقديَّة والبلاغيَّة ، كما تمثَّلت في التَّيّارات الكبرى . وكان طبيعيًا كما سلف القول أن يتأثَّر مبحث الخيال الإبداعي في الشِّعر بنتائج الفلسفة وعلم النَّفس وعلم الجمال ، وهي نتائجُ تختلف باختلاف النَّظريّات والعصور .

وكما نشأ في تراث الثَّقافة العربيَّة تيّارانِ كبيرانِ ، تعصَّب أحدهما لروح

المحافظة والتُّراث والتَّقليد ، وآزر الآخر حركة التَّجديد والمعاصَرة ، نشأت في تراث الثَّقافة الغربيَّة مذاهب واتِّجاهات ، بعضها محافظ ، وبعضها تشيع فيه روح التَّجديد والخروج على الموروث . وإذا كانت الكلاسيكيَّة تعبيرًا عن احترام التُّراث والالتزام الَّذي قيَّد الشُّعراء بالاتِّباع، فإن حركات ومذاهب أخَر كالرُّومانتيكيَّة والبرناسيَّة والرَّمزيَّة والسِّرياليَّة ، تمرَّدت على طابع التَّقليد والحفاظ الحرفي .

ويمثِّل الدُّعاة إلى عمود الشِّعر في التُّراث العربي ، السَّلفيَّة الَّتي تلزم متأخِّري الشُّعراء بعدم الخروج على سنن المتقدِّمين . وعلى هذا النَّحو نشأ النَّقد الكلاسيكي الَّذي تشدَّد من أخذوا به في الدَّعوة إلى المحافظة .

واصطبغت الآراء والنَّظريّات الَّتي تناولت الخيال الإبداعي في الحركة الكلاسيكيَّة بطابع تقليدي محافظ ، وجد مثاله المحتذى في الآداب اليونانيَّة واللاتينيَّة ، وفي الدَّعوة إلى تخليص الشِّعر من الخيال الجامح والنَّزعات الفرديَّة والعواطف الجيّاشة ، واعتمد الكلاسيكيُّون العقل وفضَّلوه لما فيه من ثبات وعدم تغيُّر جعلهم دعاة إلى أن يقاد الخيال بالعقل الجماعي أو الذَّوق السَّليم (٢١٤) .

إن المذهب الكلاسيكي قديمه ومحدثه لم يشجِّع حرِّيَّة الخيال ، ورأى أنصار هذا المذهب أن الخيال هبة عظيمة للفنان إلا أنها موضع للتَّساؤل ، ولم يفكِّر بوالو Boileau – من الزّاوية النَّفسيَّة – في أن هبة الخيال لا يَستغني عنها كلُّ شاعر حقيقي الشّاعريَّة ، ولكنه كان يرى أن الشّاعر إن انغمس في انطلاقات هذا الدّافع الطَّبيعي وهذه القوَّة الغريزيَّة ، فإنه لن يبلغ الكمال .

وانتهى أنصار الكلاسيكيَّة ودُعاتها إلى ضرورة أن ينضبط الخيال الإنساني بقوَّة العقل ويقاد بها ويخضع لقواعدها . حتى حين ينحرف الشاعر عن الطَّبيعة ، فإن عليه أن يحترم قوانين العقل ، وأن تحصره هذه القوانين في نطاق المحتمل . وقد حدَّدت الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة هذا النِّطاق تحديدًا موضوعيًا حين جعلت وحدتي الزَّمان والمسافة في المسرح حقيقة ماديَّة (٢١٥) .

و ما لبث المذهب الرُّومانتيكي أن صدع هذه المبادئ و تمرَّد عليها ، وأعلى من شأن الخيال و قيمته ، معترفًا بما ينطوي عليه من حريَّة لا حدود لها . و حملت النَّظريَّة الرُّومانتيكيَّة فكرة مختلفة في طابع الخيال الشِّعري و وظيفته . وليست هذه النَّظريَّة على حدٍّ ما يرى كاسيرر Cassirer من وَضْع المدرسة الرُّومانتيكيَّة الألمانيَّة ، ذلك أنها وضعت قبل ظهور المدرسة الألمانيَّة ولعبت دورًا حاسمًا في كلٍّ من الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثَّامنَ عشرَ . ونجد عند إدوارد يونج Edward Yong أوجزَ تعبير عن هذه النَّظريَّة ، ومنذ ذلك الوقت تلاشت الآراء الكلاسيكيَّة في المحتمل وخلفها نقيضها ، وأصبح العجيب والمعجِز هما الموضوعَين الوحيدَين اللَّذين يَحْسُنانِ مجالاً للتَّصوير الشِّعري الصَّحيح (٢١٦) .

ولقد كان الخيال عند الرُّومانتيكيِّين أحبَّ من عالم الحقيقة المحدود ، ذلك أنه يفتح أمام الشُّعراء وصيدًا إلى اللامتناهي ، سواء كانت اللانهاية في العلم أو المتعة أو القدرة الإنسانيَّة . ولعلَّ هذا الوعي الخيالي باللامتناهي هو الَّذي جعلهم يتوقون إلى الكشف عن أسرار الطَّبيعة ، ويزدادون رغبة في المعرفة وإماطة الحجاب عن المجهول والإفلات من قيود الزَّمان والمكان . ومن مظاهر هذا الخيال الرُّومانتيكي نشدان الحياة الفطريَّة الصَّافية ، وتجاوز الحاضر إلى

مستقبل آمل أو بائس ، أو إلى ماضٍ تاريخي يجد فيه الشّاعر ضالّته ، والشُّعور الحادّ بالاغتراب الزَّماني والمكاني (٢١٧) .

والحقُّ أن صامويل تيلور كولِريدج Samuel T. Coleridge أمكنه أن يقدِّم تصوُّرًا نظريّا للخيال الإبداعي في سياق النَّزعة الرُّومانتيكيَّة ، نظفر به فيما كتب من مقالات . ولا سيما المقدِّمة الَّتي صدر بها قصيدته « البحّار القديم » *Ancient Mariner* وميز كولِريدج بين ما سمّاه الخيال الأوّلي primary imagination والخيال الثّانوي secondary imagination .

وقد تناول بعض الكُتّاب والشُّعراء الرُّومانتيكيِّين الظّاهرة وتأمَّلوها ، وأطلق وردزورث Wordsworth على الخيال مصطلح « الكيمياء العقليَّة » ، وميَّز بينه وبين الوهم من حيث يرجع الخيال إلى تأثُّرات انطباعيَّة تنجم عن عناصرَ بسيطة ، أمّا الوهم فيئول إلى ما تُثيره التَّخيُّلات المتراكمة وما في الموقف من تنوُّعات مباغتة .

تأثَّر كولِريدج مذاهب كبرى كانت تُعَدُّ في عصره علامات تحوُّل واضحة . وتبدو نظريَّته في الخيال جماع مذاهب أشهرها المذهب الترابطي associationism ومذهب الأفلاطونيَّة المحدثة Neoplatonic ، ومذهب المثاليَّة الألمانيَّة المتعالية German transcendental idealism و وجد نفسه في الواقعيَّة المثاليَّة لدى فشته وشلنج (٢١٨) .

ولم يكن كولِريدج وحده هو الَّذي قدَّم تصوُّرًا نقديّا للخيال . ففي إيطاليا عبر جيامپاتستا ڤيكو Giampattista Vico عن الأفكار النَّقديَّة الجديدة .

وفي آرائه كما في آراء كولِريدج نلاحظ أنها كانت ردَّ فعل لعقلانيَّة القرن

السّابعَ عشرَ ، وأنها تنطوي على تأثُّر بالأفلاطونيَّة المحدثة . وبينما تصوَّر هوبز التَّجريبي الإنجليزي الإنسان على نحو ما تصوَّر نفسه ، منتهيًا إلى نتائج تجريديَّة . وبينما اعتقد سبرات Sprat في نقاوة وقصور بدائيين ، تصور ڤيكو الإنسان في بدائيته السحيقة التي تمثلت في عصر الآلهة وعصر الأبطال ، وعول في تصوره على الخيال و الرُّموز و الأساطير ، وكانت نظريَّته مذهبًا في التَّاريخ أفاد منه مؤرِّخو القرن التّاسعَ عشرَ ، والفلاسفة المثاليّون المحدثون (٢١٩) .

لقد انتحل كولِريدج كما يرى وليم ويمزوت و كلينث بروكس بعض الآراء ، وليس الأمر أمر متابعة لانتحالاته ، وإنما دراسة نظريَّته وإيضاح عَلاقاتها ببعض الأفكار الميتافيزيقيَّة في عصره ، و بخاصة أفكارُ كانط وشلنج .

استعار كولِريدج إذًا أفكارَ الألمان على نحو واسع . وتُعَدُّ محاضرته الَّتي ألقاها عام ١٨١٨ عن الشّعر ، صياغةً جديدة للدَّرس الأكاديمي الَّذي طرحه شلنج عام ١٨٠٧ حول عَلاقة الفنون التَّشكيليَّة بالطَّبيعة . واستعار كولِريدج آراء كانط وأخذها أخذًا مباشِرًا من كِتابه « نقد الحكم » *Critique of Judgment* ، ولم يتأثَّر بنقد الحكم فحسب ، وإنما بكتابات كانط أيضًا في نظريَّة المعرفة epistemology وفي علم الوجود ontology . وهي كتابات بسطها في كتابه الرَّئيسي « نقد العقل الخالص » *Critique of Pure Reason* (٢٢٠) .

وبرغم هذه التحفظات يُعَدُّ كولِريدج ناقدًا تهيَّأت له ثقافة فلسفيَّة ونقديَّة واسعة ، تمثَّلها فيما قدَّم من تصوُّرات للخيال الشّعري المبدع . وإنما أغرته

مثاليَّة كانط المتعالية لما فيها من انقلاب ثوري على بعض المذاهب الفلسفيَّة السّابقة ، تلك الَّتي راغت إلى ضرب من الدّجماطيقيَّة ، وكولِريدج ينتمي بطبيعة الحال للرُّومانتيكيَّة باعتبارها ثورةً على التَّقليد وانشقاقًا على الجمود .

لقد راعى كولِريدج في تقسيم الخيال إلى أوَّلي وثانوي ، فروقًا في الدَّرجة وأسلوب العمل ، والأوَّلي عنده قوَّة حيَّة وعامل أساسي في كلِّ إدراك إنساني ، وهذا هو مذهب كانط كما أجملنا عرضه في الباب الأول ، وهو يُنبئ عن تصوُّر مؤدّاه أن الخيال نشاط إنساني وفعاليَّة لا بدَّ منها من أجل أن تكون المعرفة الإنسانيَّة ممكنة ، وذلك لما يتضمَّن الخيال في المثاليَّة النَّقديَّة المتعالية من قدرة على إيجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسة والفهم . بين الحدوس الحسِّيَّة وتصوُّرات الذِّهن .

ويعايش الخيال الثّانوي الإرادة ، ولا يتجلَّى إلا في عمليَّة الإبداع الفنِّي ، إنه يحلُّ ويفكِّك ليعيد الخلق ، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعًا مثاليًا يوحِّد بينها (٢٢١) . وعن هذا الخيال الثّانوي يقول كولِريدج : « إنه تلك القوَّة التَّركيبيَّة السِّحريَّة الَّتي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التَّوازن أو التَّوفيق بين الصِّفات المتضادَّة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدَّة والرُّؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عاديَّة من الانفعال ، ودرجة عالية من النِّظام ، بين الحكم المتيقِّظ أبدًا وضبط النَّفس المتواصل ، والحماس البالغ والانفعال العميق . إنه الإحساس بالمتعة الموسيقيَّة ، والقدرة على خلق أثر موحَّد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . » (٢٢٢)

ومن الملامح الكانطيَّة الواضحة في حديث كولِريدج عن الخيال الأوَّلي ،

تأكيدُه أننا بواسطته نصنع عالمنا الخاصّ ونحن نمارس فعل الإدراك في حياتنا اليوميَّة الَّتي نتقاسمها ، ونُبدع عالمنا من خلال تدفُّق الطَّبيعة أو من الأنا اللامتناهية Infinite I am . وما من شيء ندركه إلا وهو من خلقنا وصنعنا ، إذ الإدراك ليس تسجيلاً آليّا خالصًا لانطباعاتنا ، ولكنه فعاليَّة عقليَّة . والخيال هو العقل في أعلى حالات تبصُّره المبدع ، وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات ، وفي إعادته صب المادَّة الخام في كلِّيّات جديدة حيَّة .

ومن الأمثلة الَّتي ساقها كولِريدج لإيضاح فعاليَّة الإبداع في الخيال الثّانوي قول شكسبير :

أُنظُرْ كيفَ يَنزلِقُ أدونيس في اللَّيلِ مِن عينِ ڤينوس
كأنَّهُ نجمٌ دُرِّيٌّ يَهوي من السَّماء

ويتمثَّل الخيال الإبداعي في أن الشّاعر جعل من رحيل أدونيس عن ڤينوس شيئًا حقيقيّا ، وبومضة من ومضات الرُّؤية المبدعة ، أصبح انكدار النَّجم الثّاقب وطيران أدونيس شيئًا واحدًا .

إن الخيال الثّانوي ليس مجرَّد إبداع لاستعارات حيَّة ، ولكنه أيضًا تحقيق للتَّوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيّات المتقابلة discordant qualities . وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة ، ندركه في المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجي داخليا والداخلي خارجيا ، وتحول الطبيعة إلى فكر والفكر إلى طبيعة [٢٢٣] .

لقد وصف كانط فلسفته النَّقديَّة المتعالية بأنها ثورة كوبرنيكيَّة ، ومن

منطلق هذا الوصف تخلَّص الخيال مما كان قد ألمَّ به من زراية وتهوين ، ولم يعد تحلُّلاً للإدراك وتعفُّنًا في الإحساس . واحتلَّ مكانته بوصفه أساسًا لا بدَّ منه إلى جانب الحسِّ والفهم لإمكان التَّجربة .

ولم يكن غريبًا أن يحتفي كولِريدج بهذا الكشف ، وأن يتابع كانط في نظريَّته وتصوُّراته لأسباب كثيرة ، من أهمِّها إعلاء الرُّومانتيكيِّين من شأن الخيال ، واعترافهم بما تنطوي عليه هذه القدرة من إرادة وحرِّية يتجلَّيان أتمَّ ما يكون التَّجلِّي في الإبداع ، ونبذ كولِريدج النَّظريَّة التَّرابطيَّة الَّتي انحدرت من مذاهب السَّيْكوفسيولوجيِّين ، وأخذ بتصوُّرات كانطيَّة كشفت عن إيجابيَّة الإنسان في عمليَّة المعرفة .

إن خيال الشّاعر عند كولِريدج يجانس معرفة العالم المعتادة ، وهذا في حدِّ ذاته يعني أن الخيال ليس غرابةً في الأطوار ، أو إرخاءً وهميًا لعِنان الأهواء غايته التَّوشية والزِّينة ، ولكنه بالأحرى تطوُّر للعمليّات الَّتي يحتويها أبسط فعل من أفعال الإدراك ، مما يعني أن فعاليَّة الفنان ليست منبتَّةً عن إدراك العالم وتعقُّله ، وليست كذلك هبة تحظى بها طائفة متميِّزة تختلف عن الجمهور اختلافًا نوعيًا .

ويتمثَّل ما ينطوي عليه الخيال الثّانوي من إبداع ، في خلق عالم جديد بُؤْنا سلفًا بالفشل في خلقه . إن إبداعيَّة الخيال الثّانوي تئول إلى أننا نحن أنفسنا تتغيَّر حواسُّنا وقدرتنا الذِّهنيَّة ، ولئن ناسب الخيال الأوَّلي مطالب الحياة العمليَّة ، لقد ناسب الخيال الثّانوي بما ينطوي عليه من إبداع وإعادة تنظيم ، مطالب الحياة المتأمَّلة الَّتي يتردَّد صداها في الإبداع الفنِّي .

إن العقل في بنيته الشِّعريَّة يحطِّم ويعيد البناء ، وإذا كان الخيال يركِّب

العالم في شكله العملي ، فذلك لأنه في وظيفته الأوَّليَّة يكون العالم الخاصَّ بالحياة المألوفة ، ومتى شارفت هذه القوَّة في تولُّدها مستوًى أعلى ، فإنها تكتسب القدرة على تحطيم العالم المألوف لتعيد بناءه كرَّةً أخرى (٢٢٤) .

وقد بيَّن د. ج. جيمس تأثُّر كولريدج بنظريَّة كانط ، إذ جعل يقتفيها ويحذو حذوها في أن الخيال يؤدِّي وظيفته الإبداعيَّة في الإدراك الحسِّي المألوف ، عندما يركِّب معطيات الحسِّ ويضمُّ بعضها إلى بعض في أكلال أكثر اتساعًا . ولا يوصف الخيال الأوَّلي بالإبداع إلا لأنه ينظِّم فوضى الانطباعات الحسِّيَّة confusion of sense impressions ويؤلِّف منها مركَّبًا synthesis عندما يتفهَّم العالم ويدركه . إن الخيال الأوَّلي ليس بمَعزِل عن قدر من الإبداع ، ذلك أن العالم كما نعرفه ليس معطًى لعقل سلبي لا يعدو أن يستقبل ما يفد عليه ، ويتضمَّن الخيال الأوَّلي تركيب الحقائق المعطاة وتفسيرها ، وعلى هذا النَّحو يمارس وظيفته في كلِّ فرد مهما يكن غير واعٍ به ، ليقدِّم لمعرفتنا عالمًا نواصل فيه مهامَّ الحياة العمليَّة . والخيال بحسبان هذا التَّصوُّر متمِّم لجميع تجاربنا ، وشرطٌ لا بدَّ منه لكل إدراك حسِّي . إنه إذ يلمُّ في تجاربنا كلِّها شَعَثَ المعطى الحسِّي ، لجدير بأن يحقِّق حضوره في أيسر تعقُّل للعالم ، وأن يضفي النِّظام على المعطيات عندما يعلو بها ويوحِّدها .

ومما يهدِّد الخيال الفنِّي وصفُه بأنه غير مبالٍ تمامًا ، فمن البيِّن أننا لا نكاد نجد فعاليَّة ما يمكن أن تكون على هذا النَّحو من الوصف ، متى قصدنا أنها منبتَّة الصِّلة بالحياة الشَّاملة للشَّخصيَّة .

إن فعاليَّة الخيال لا تهتمُّ بالموضوعات من حيث هي نافعة ، ولا تعبأ بالتَّعميمات الَّتي تعبِّر عن الواقع ، ولكنها تحلُّ عالم الإلف والأثَرة لتحقِّق

إدراكنا للعالم على نحو جمالي عندما نُعيد إبداعه . هذا الخيال الثّانوي نضال غايته تحقيق الوحدة ، ورفضٌ راسخ يُتيح لنا ألا ندعَ التَّجربة تتفرَّق وتتقطَّع . إنه امتصاص للتَّجارب المتكاملة في شكل نموذجي .

ومما يميِّز الشّاعر على آحاد النّاس ، توقُّدُه الخيالي الَّذي يجسِّد التَّجربة في شكل أكثر اتساعًا ، وليس هذا الجهد من قبل الشّاعر تسليةً وإزجاء فراغ ، ولكنَّه ضرورة نابعة من تجربته الشَّخصيَّة ، ومهما يكن الخيال الثّانوي استغراقًا مشوبًا باللَّذَّة ، فإنه حتمي لإدراك العالم . ولهذا الخيال عند الشاعر ينابيعُه الَّتي تتفجَّر في مستوًى من الحاجة أعمق ، وتشكِّل ضرورة متزايدة .

إن الشِّعر برغم أنه غير عملي وغير نافع ، يُبدي ضربًا من العمليَّة والنَّفعيَّة يختلف عن الطّابع العملي في الحسِّ المشترك وعن الطّابع النَّفعي في العلم . إن الشِّعر ينبع من الحاجة الَّتي نشعر بها إلى أن تزكو الحياة ، بحيث تتجاوز في نمائها مستوى الإدراك الحسِّي والطّابع التَّجريبي ، وربما كان الانعتاق من بين العلامات التي تميِّز التَّجربة الشِّعريَّة . إنه يصدر عن تجربة تردِّد صدى رغبة في تطويق الحياة واحتوائها والسَّيطرة عليها . والغاية القصوى من التَّجربة الشِّعريَّةِ أن تُبدع العالم من جديد في وحدة متكاملة من النَّموذج الخيالي ، ولا ينبثق هذا الجهد إلا من الشُّعور بالوهن وعدم الجدوى ونحن نواجه كتلة أوَّليَّة من تجربة مشوَّشة يمدنا بها الخيال الأوَّلي (٢٢٥) .

إن الخيال الثّانوي في مذهب كولِريدج توفيقٌ وملاءمة بين متقابلات ، يسمحان بتصنيفها في لوحة دقيقة ، ويُتيحان الكشف عما ينطوي عليه هذا الخيال من تركيب جدلي سبق أن أشرنا إليه في موضعه . وإذا استهدينا بلوحة ويمزوت وبروكس ، أمكن أن يوضع التَّركيب الجدلي في شكل ملاءمة بين :

التشابه	sameness	والاختلاف	difference
الكلّي العام	general	والعين المتشخّص	concrete
الفكرة	idea	والصُّورة	image
التَّمثُّلي أو التَّصوُّري	representative	والفردي	individual
الألفة	familiarity	والجدَّة	novelty
النِّظام	order	العاطفة	emotion
الحكم	judgment	الحماس	enthusiasm
الصِّناعي	artificial	والطَّبيعي	natural

والخيال الثّانوي في نهاية الأمر يُخضِع الفنَّ للطَّبيعة ، والعادةَ أو السُّلوك للمادَّة ، والإعجاب للتَّعاطف (٢٢٦) .

إن للخيال على هذا النَّحو منطقَهُ الَّذي يختلف عن منطق العقل ، وهذا ما جعل وليم بليك يضع هذا التَّقابل في صورة قاطعة عندما تحدَّث عن الإحساس الرُّوحي spiritual sensation وقوى العقل التِّلقائيَّة ، معتقدًا أن الخيال يعمل في مجال الرُّوح من حيث يتجاوز العالم المباشر الَّذي تدركه حواسُّنا وتَعيه (٢٢٧) .

لقد طمح الرُّومانتيكيُّون إلى خلق عالم جديد ، واستمدَّ الخيال الشِّعري مقوِّماته وعناصره من أشدِّ الأشياء بساطةً وإلفًا واعتيادًا . وصوَّروا في قصائدهم الغنائيَّة ، النَّرجس البري والوردة السَّقيمة الذّابلة وطائر العندليب الَّذي يحجُّ إلى السَّماء ، والفراش الرَّقيق تتنوَّع ألوانه في توازن وانسجام ، وقُبَّرة الليل وطائر الوقواق ، وجُدَد الجبال والصُّخور ، والغابات الخضر الملتفَّة الجذوع تجري فيها الجداول وينساب الماء الصّافي ، والتِّلال المتدرِّجة

والوديان المنبسطة ، و السَّماء في صحوها و تلبُّدها ، و القمر الشّاحب الأسيان ، وحياة الفطرة والبراءة متمثِّلةً في الطُّفولة اللاهية وفي الغنائيّات الَّتي استلهموها من البيئة الرَّعْويَّة . و وجد خيالهم غُنيته في القصص الشَّعبي والحكايات الأسطوريَّة الحافلة بالعجائب والخوارق ، وفي تصوير اللَّيل وما ينطوي عليه من تأمُّل وأسرار ، و وصف القبور وما تُثيره في النَّفس من شعور بالتَّناهي والحزن والشَّيخوخة وظلمات اللَّيل . و ولع خيال الرُّومانتيكيِّين بالتَّساؤل عن المعضلات الميتافيزيقيَّة كالغاية والسَّبب والمصير ، واغترفوا من جوِّ التّاريخ و وقائعه وأحداثه ، فتغنَّوا بالثَّورة الفرنسيَّة إذ رأوا فيها تحريراً لإرادة الإنسان ، وصوَّروا القلاع والحصون يترامى دونها الموج الصّاخب ، وهذا كلُّه يُؤذِن بإمكانيَّة أن يدرس الخيال الرُّومانتيكي وما أبدع من صور في سياق التَّحليل المعجمي لهذا الشِّعر .

إننا ونحن نقرأ هذه القصائد والمقطوعات نكاد نتعرَّف على جانب من صور هذا المعجم الفنِّي ، تختلف في سياق الوعي الخيالي المبدع برغم وحدة الموضوع . إننا في الحقيقة أمام بنية تتكشَّف في تفاوت العاطفة وتباين الشُّعور وتمايز الصُّور الَّتي تتراوح بين التَّفتُّح والبهجة والفرح بالحياة وهي تتجلَّى في أزهار النَّرجس البرِّي المذهب ، يمتدُّ امتداد النُّجوم في طريق المجرَّة السَّماوي . وتَرِفُّ أوراقه راقصةً في النَّسيم ، وبين الذُّبول والعَفاء والرَّغبة في الحياة عندما تبوء بالهزيمة والانكسار وهي تقاوم عوامل الفساد الطَّبيعي .

إن مملكة النَّبات في الأصل شكل متطوِّر من أشكال الحياة ، فيه من النُّموِّ والتَّفتُّح بقدر ما فيه من الذُّبول والتَّحلُّل . وفي هذا التَّقابل تتأسَّس الرُّؤية

الشِّعريَّة والصُّور الَّتي تتَّجه تارةً إلى النُّموِّ والسُّطوع وتضوُّع الحياة ، وإيقاع الألوان وطراوة الملمس والقدرة على التَّخزين والامتصاص ، وإفراز ما يبعث في النَّفس البهجة والانتعاش والدَّهشة من الجمال وهو يُفصح عن نفسه في تنوُّع بلا حدود ، وتتَّجه تارةً أخرى إلى الذُّبول الخابي والانتكاس المتحلِّل ، والشُّحوب الَّذي يشيع في الجميل فيبعث في النَّفس حزنًا لا نهاية له ، يفتح للخيال سبيلاً إلى تأمُّل الدَّورة الأبديَّة ، دورة الهدم والبناء . إن كوكبة النَّرجس الذَّهبي والوردة الذّاوية والنّارنجة الذّابلة ، مشاهدُ طبيعة مألوفة ، ومدركات معتادة نصادفها في حياتنا اليوميَّة ، إلا أن المألوف والمعتاد يتحوّلان في الشِّعر بكيمياء الخيال المبدع ، إلى صور مركَّبة تهيِّئ واقعًا فنيّا يختلف عن الواقع الخارجي في غلظته المباشرة ، ولا يفتأ هذا الواقع الفنِّي يستثير فينا مزيدًا من الدَّهشة و التَّأمُّل و الكشف عما توحي به الصُّور من دلالات متراكبة .

وبينما تتَّجه قصيدة وردزورث إلى تمجيد الحياة والاحتفاء بالجمال ، تشير قصيدة بليك فيما يرى موريس بورا ، إلى انهيار الحبِّ والبراءة والحياة الرُّوحيَّة أمام سطوة الأنانيَّة والتَّجربة والموت .

إن الموازنة بين قصيدة وردزورث Daffodils « أزهار النَّرجس البرِّيّ » وغنائيَّة وليم بليك The Sick Rose « الوردة السَّقيمة » ، تكشف بواسطة التَّحليل المعجمي عن مستويين من الوعي التَّخيُّلي المبدع في عَلاقته بالطَّبيعة . يقول وردزورث :

وحيــدًا تجــوّلتُ مثـل سَــحابة
تَطـفو فـوق الوُدْيان والتّـلال
وعلى حـينِ بَغْتةٍ رأيتُ كَوكبة
من نَرجــس البـرِّيَّة الذَّهــبي
يُرفـرف ويَرقـص في النَّســيم
ممتدًّا مثلَ النُّجــوم الَّتي تَلمع
وتُومِض في طريق الْمَجرَّةِ اللَّبني

ويقول وليم بليك في غنائيَّة « الوردة السَّقيمة » :

إنَّكِ لســـقيمةٌ أيَّتُها الوردةُ
فالدُّودة الخفيَّة
تلك الَّتي تَطـير في اللَّيـل
وفي العاصِـفة الَّتي تَعـوي
قد عَرَفَتْ إلى سَريرِكِ السَّبيل
واتَّخذتْ طريقَها إلى مَضْجَعِ الفرحِ القِرْمِزي
وبحبِّها الْمُسْتَســِـر الحالِك
دمرتْ حــــياتَكِ تَدْميرا

وشبيهٌ بهذه الأغنية قصيدةُ « أحلام النّارنجة الذّابلة » للشّاعر الرُّومانسي محمد عبد المعطي الهمشري ، فالصُّورة الكليَّة الَّتي أبدعها كلاهما تتمثَّل في الزَّهر والنَّبات عندما يدهمه الذُّبول وتخيِّم عليه مظاهر العَفاء . يقول الهمشري في قصيدته :

هَيهاتَ أنْ أنسى بِظِلِّك مَجْلِسي ... وأنا أراعِي الأفْق نِصْفَ مُغَمِّض
خَنَقَتْ جُفوني ذِكرياتٌ حُلوةٌ ... من عِطْرِكِ القَمريِّ والنَّغم الوضِي
هَيهاتَ أنْ أنسى ضُحى سبتمبر ... والنَّحلُ يَغْشى نورَكِ الْمُتَلالي
ومَساء مارسَ كيفَ يهبطُ تلَّةً ... شَفقيَّةً ممدودةَ الأظـــلالِ
وهُنا تحرَّكتِ الشُّجَيْرةُ في أسًى ... وبكى الرَّبيعَ خيالُها الْمَهْجــورُ
وتَذكَّرتْ عهدَ الصِّبا فتأوَّهَتْ ... وكأنَّها بِيَدِ الأسَى طُنْبــورُ
كانَتْ لَنا يا لَيْتَها دامَتْ لنا ... أو دامَ يَهتِفُ فوقَها الزُّرزورُ

أمّا قصيدة الهمشري فإنها على حدٍّ تعبير الدُّكتور عبد القادر القط ، نموذجٌ كامل لِلَون من الشِّعر تمتزج فيه الحقيقة بالحلم . وعنده أن الوجدانيِّين قد عبَّروا كثيرًا عن معاني التَّحوُّل والفناء ، وأن الهمشري عبَّر عن هذه المعاني بصورة من البقاء المادِّي الدّائم بعد الموت ، وما يتَّصل بهذا البقاء من مشاهد الطَّبيعة ولحظاتها (٢٢٨) .

وقد شغف خيال الرومانتيكيِّين بتصوير مرحلة الطُّفولة لأنهم كانوا يمجِّدون حياة الفطرة والبراءة ونقاوة القلب والسَّريرة ، و وجدوا من ثم في الطفولة تعبيرًا عن الدَّهشة ، وتجسيدًا لإدراك العالم على نحو سحري . وفي هذا السِّياق تطالعنا قصيدة قَوس قُزَح لوردزورث . وفيها يصف الشّاعر فرحته بهذا المنشور السَّماوي الَّذي يتخلَّله الضَّوء فينحلُّ إلى ألوان تجعل القلب يتوثَّب غبطة وفرحًا لا يفارق الإنسان من لدن طفولته إلى رجولته . وفي هذه القصيدة يقول وردزورث :

يتوثَّب قَلبي عِندما أرى
قَوْسَ قُزَحَ في السَّماء

هكذا كانَ أمري عِندما بدأتُ حَياتي طفلاً
وكَذا هُوَ الآنَ إذ صِرتُ رَجُلاً
ويا لَيْتني أظلُّ كذلك عِندما أحور شيخًا
وإلا فذَرْني ألاقي المنون
ما الطِّفل إلا أبٌ للرَّجُل
ولَكَمْ تمنَّيتُ أن تتوشَّج أيامي
ويربط بعضها ببعض ولاءٌ فِطري

إن لدى الشّاعر حالة من الفرح والغبطة الطُّفوليَّة الَّتي استمرَّت معه حتى رجولته ، ويُنبِئ آخر القصيدة بأمنيَّة قد تبدو ساذجة لمن يقرأ النَّصَّ قراءة سطحيَّة ، ذلك أن مظاهر الطَّبيعة الَّتي تستهوينا وتخلبنا وتسحرنا إذ نحن طفل ، تُلاعِب الأشياء ببراءة تخلو من النَّفعيَّة والقصد ، ونتناولها تناولاً غايته الحبُّ والدَّهشة لا التَّحليل والفهم والتَّجريب ، تفقد كلَّما تقدَّم بنا العمر ما كانت تُشيعه من جدَّة وبكارة ، ولذلك تمنَّى الشّاعر أن يظلَّ في دهشة الطُّفولة ، وأن يدومَ إخلاصه ومحبَّته لفطرته الأولى ، وألا يطمسَ شعوره الوضعي و وعيه التَّجريبي في شيخوخة الحياة ، هذه الفرحة الغامرة والدَّهشة الأولى .

ولأبي القاسم الشّابِّي - وهو واحد من شعراء الاتِّجاه الوجداني في الأدب العربي المعاصر - قصائدُ ترسم فيها نتاج الرومانتيكيِّين في تمجيد الطُّفولة والتَّغنِّي بالبراءة ، ومنها قولُه في قصيدة بعنوان « الجنَّة الضّائعة » :

أيامَ كانَتْ للحياةِ حَلاوةُ الرَّوض المَطير
وطَهارةُ الموجِ الجَميل ، وسِحرُ شاطِئِه المُنير

و وداعةُ العُصفورِ بينَ جَداولِ الماءِ النَّمير
أيّامَ لم نَعرِفْ مِن الدُّنيا سوى مَرَحِ السُّرور
وتَتَبُّعِ النَّحلِ الأنيقِ وقَطْفِ تيجانِ الزُّهور
وتَسَلُّقِ الجَبلِ الْمُكَلَّلِ بالصَّنَوْبَرِ والصُّخور
مَسْقوفة بالوردِ والأعشاب والوَرَق النَّضير
ونَظلُّ نَعبثُ بالجَليلِ من الوُجودِ وبالحَقير

ومما يميِّز شعر الرُّومانتيكيِّين ما نصادفه في معجمهم الفنِّي من صور تنتمي لما يسمِّيه باشلار « خيال الحركة » ، كما يتجلَّى في الطَّيران وشاعريَّة الأجنحة والصُّعود والسُّقوط ، وفي هذا السِّياق يطالعنا تراث فنِّي في شكل أغانٍ يُهديها الشُّعراء إلى العندليب ، ويظفر الدّارس بهذه الأغاني لدى كولِريدج وشيلي وجون كيتس وغيرهم من الشُّعراء الرُّومانتيكيِّين . ولهذا النَّوع من الصُّور الَّتي تدور على خيال الحركة جذورٌ تمتدُّ إلى القرن العاشر الميلادي ، تمثَّلت في التُّراث الفنِّي الَّذي استلهم الطَّير عند ابن سينا والغزالي وفريد الدين العطّار ، كما تمثَّلت في صورة الحمائم المطوَّقة في أدب القرون الوسطى في الشَّرق والغرب على سواء .

إن استكناه المعاني الموضوعيَّة في هذه الصُّور ، يكشف عن طائفة من الدّلالات الَّتي تُلائم الخيال الرُّومانتيكي . وسواء كان الطّائر عندليبًا مغرِّدًا أو حمامةً ورقاء ساجعة ، أو نَوْرسًا بحريًّا فوق الموج ، أو نَسْرًا يعتلي عرش السَّماء ويناوش القمم الباذخة ، فإن المعنى الموضوعيَّ العامّ يتمثَّل فيما تحيل عليه الحركة من مرونة ورشاقة وانسياب ، وقدرةٍ على التَّحليق في الأعالي والهبوط الرَّفيق أو الانقضاضِ المباغِت .

ولتحليق الطَّير شاعريَّة تراود خيال الإنسان كلَّما شخص ببصره إلى السَّماء ، وتغزوه في يقظته وفي أحلامه النَّمطيَّة . وقديمًا دفعت الإنسان أشواقُه ورغبته في الانفلات والتَّخفُّف إلى الطَّيران ، فكان أن أفضى به طموحُه إلى سقوط مميت ، و ليس أدلَّ على هذا الشَّوق القديم من أسطورة « إيكاروس » اليونانيَّة وهو ابن ديدالوس ، وقد أسرف عندما فرَّ من السِّجن في الطَّيران حتى بات قريبًا من الشَّمس ؛ فذاب جناحاه اللَّذان اتَّخذهما من الشَّمع ، وسقط في البحر وكفَّنته الأمواج .

وتنحلُّ شاعريَّة الأجنحة والتَّحليق فيما أبدع خيال الشُّعراء الرُّومانتيكيِّين من قصائد وصور ، إلى دلالات متنوِّعة لا تكاد تخلو من جرثومة الرَّمز ، ومن قبيل هذا التَّنوع الدّلالي أن صورة العندليب مغرِّدًا وخفّاقًا في الهواء ، ليست كصورة النَّسر يمدُّ جناحيه في الهواء ، أو يسقط برمية صائد مهيض الجناح . وليست صورة الحمائم المقفَّصة كصورة الحمائم الطَّليقة ، فالقارئ يجد نفسه أمام تنوُّع دلالي ينطوي على معاني الحرِّيَّة والانعتاق من أثقال الأرض وآثامها وشرورها . وربما رمز الشُّعراء بالطَّير إلى الرُّوح ، وهو رمز ميثيولوجي صوِّرت الرُّوح بواسطته على هيئة طائر ذي رأس إنساني يحلق بعيدًا عن الجسم بعد الموت ولكنه يتعشَّقه فيعود إليه كرَّةً أخرى .

وفي تراث الشِّعر الصُّوفي اكتسبت الصُّورة الدّلالة ذاتها ، ورمز الشُّعراء بها إلى تذكُّر الرُّوح عالمها المثالي الأوَّل وحنينها إليه حنين الغريب إلى وطنه ، ويظفر القارئ بهذه الدّلالات في قصيدة ابن سينا العينيَّة وفي رسائل الطَّير والمنظومات المطوَّلة ، كالقصيدة المعروفة « بمنطق الطَّير » لفريد الدِّين العطّار ، والقصائد الغنائيَّة الَّتي استلهمت هذه الدّلالة عند ناصر خِسرو وجلال الدِّين

الرّومي ومحيي الدِّين بن عربي وغيرهم من الشُّعراء . وفي أقاصيص العشق وحكايات الغرام الَّتي ذاعت في أدب العصور الوسطى ، مما نجده مدوَّنًا عند ابن حَزْم في كتابه « طَوق الحمامة » (٢٢٩) .

ومن قبيل التَّنوُّع الدّلالي في صور الرُّومانتيكيَّة الَّتي عوَّلت على شاعريَّة الأجنحة وخيال الحركة هذه القصائدُ والأغاني المهداة إلى العندليب ، هذا الطّائر الرَّقيق المغرِّد ، فبينما صوَّرَهُ جون كيتس John Keats في شكل معادِل موضوعي للشّاعر الَّذي يصدح و يتغنَّى بقوافيه و قصائده ، شرودًا متعاليًا على أرض الآثام والشُّرور ، ولكنه يجد فيها ما يُلهمه ويُلهِب شاعريَّته ، ويرفد قلبه بالحزن على التَّهيُّؤ للرَّحيل - صوَّرَهُ خيال وردزورث كائنًا متأجِّج القلب ، مستهزئًا بالأفياء والأنداء وصمت الظُّلمات . وتعبِّر الصُّورة الَّتي شكَّلها كيتس في نهاية أغنيته عن حزن دفين واستسلام مُذعِن للمصير . يقول كيتس :

ماذا تعلَّمتَ بينَ أوراق الشَّجر ؟
لم تَدرِ سِوى اللُّغوب والحُمّى والقَلَق
أنتَ لم تُخلَقْ للموتِ يا طائرَ الخُلود
الوداع الوداع . فترنيمُكَ الحزينُ آخِذٌ في الذُّبول

وتشكِّل صورة الفراشة عنصرًا من عناصر المعجم الفنِّي لشِعر الرُّومانتيكيِّين ، شأنُها شأنُ القُبَّرة والوقواق والعُصفور . وفي الفراشة عاين الخيال الإبداعي الألوانَ المنسجمة والأجنحة الرَّقيقة والمرح البريء بين الزَّهر والشَّجر ، وربط بينها وبين الطُّفولة في لهوها السّاذج ولعبها المفعم بالحياة .

يقول وردزورث في قصيدة له بعنوان « إلى الفراشة *To A Butterfly* » :

أُمْكُـثي بجانـبي . لا تطيـري
أمامَ ناظِـريَّ أُمْكُـثي بُـرْهة
واسْبَحي بالقرب منِّي ولا تَرْحلي
فالأوقاتُ الميتة تحيا فيكِ من جديد
إنَّكِ لتَجلُبينَ أيَّتها المخلوقةُ الْمَرِحة
صـورةً قدسـيَّةً لِقَـلبي
يا للأيّـامِ فـي مَسَـرَّتِها وصَـفائها
أيّام كـنتُ أنا وأخـتي إيميـلين
نُطارِدُ الفَراشةَ في ألعابِنا الطُّفوليَّة
لَكمِ اندفعتُ في وَثَباتٍ كصيّادٍ مدرَّبٍ نحوَ الفَريسة
أَتتـبَّعُها مِن أجَـمَةٍ إلى شُجَـيْرة
ولكنَّها ليحبها الله خافَتْ أنْ تَنفُضَ ما عَلَقَ بِجنَاحِها مِن تُراب

ويظفر القارئ بهذه الصُّور لدى الشُّعراء الوجدانيِّين في أدبنا العربي المعاصر ، يقول محمود حسن إسماعيل في الفراشة مسمِّيًا إيّاها راهبة الضُّحى :

تَعالَيْ نطِرْ في سَماء الخَيال	ونَهْفُ بجنَّتِهِ النّائِيَـه
بعيدًا عَن الكَونِ حيثُ الْمُنى	تَرِفُّ بِأظلالِهِ هانِيَـه
وحيثُ الشَّذى مِن أزاهيرِهِ	أفاويحُ مِنْ حُلُم طافِيَه
هُـنالِكَ لا أدْمُـعَ ثَـرَّةً	تَهاوى ولا مُهْجَةً شاكِيَه

ويقول الهمشري :

يا طائرًا لا يَكُـفُّ هَلْ أنْتَ نَجْمٌ يَـرِفُّ
أمْ أنْتَ خَطْفَةُ نورٍ أمْ أنْتَ قَلْبٌ يَخِفُّ ؟
تَطيرُ ندْبًا طَـروبًا فوقَ الزُّهورِ تَـدِفُّ

ويقول الشّابّي مخاطبًا العُصفور :

يا أيُّها الشّادي الْمُغَـرِّدُ ها هُنا ثَملاً بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْـرورِ
هَجَرَتْهُ أسْرابُ الحَمائمِ وانْبَرَتْ لِعَذابِهِ جِنِّيَّةُ الدَّيْجـورِ
غَرِّدْ ولا تَحْفِـلْ بقَلْـبيَ إنَّهُ كالمِعْزَفِ الْمُتَحَطِّمِ المَهْجورِ

وقد عبّر عمر أبو ريشة في صورة خياليَّة مركَّبة عن هذه العواطف الرُّومانتيكيَّة في مقطوعة بعنوان « بلبل » ، إنه ليس كعندليب كيتس أو كولِريدج أو وردزورث ، فهذه عنادل حرَّة طليقة سابحة في الهواء ، أمّا البلبل فقد اختار الشّاعر له أن يكون في أسر القفص ، وبذلك تعبِّر الصُّورة عن الوجه الدّلالي المقابل متمثِّلاً في فَقْد الحرِّيَّة وضياع معنى الأشياء . يقول أبو ريشة :

أَلْفيتُهُ يَنثـرُ ألحانَـهُ كأنَّما يَنثُرُ مِنْ كِبْدِهِ
وإلْفُهُ المشفِقُ ظِلٌّ لَهُ باقٍ كما كانَ عَلى عَهْدِهِ
مُدَلَّهُ اللَّفَتاتِ مُسْتَوْحِشٌ طاوٍ جَناحَيْهِ عَلى وَجْدِهِ
كَمْ أطْبَقَتْ مِنْقارَهُ غُصَّةٌ فَمدَّهُ يَنْقُرُ في قَيْدِهِ
أسْقَمَهُ العَيْشُ عَلى وَفْرِهِ لَمّا رآهُ لَيْسَ مِنْ كَدِّهِ
فَعافَ دُنْياهُ ولَمْ يَتَّخِذْ عُشّا ولَمْ يَحْمِلْ سِوى زُهْدِهِ

كأنَّهُ مِن طولِ ما مَضَّـــــــهُ مِن عَبَثِ الدَّهْـرِ ومِن كَيْدِهِ
أبى عَليهِ الكِبْرُ أنْ يُورثَ الأفْرا خَ ذُلَّ القَيْدِ مِنْ بَعْدِهِ [٢٣٠]

وقد استلهم الخيال الرُّومانتيكي الأساطير القديمة ، وتحوَّلت هذه المادَّة الأسطوريَّة إلى موضوعات أشربها الشُّعراء تأمُّلاتهم وعواطفهم ، وأسقطوا عليها ذواتهم لأنهم رأوا فيها خامة طيِّعة يشكِّلها الخيال ويُعيد بناءها على نحو يتَّصل بأزمات العصر وهموم الذّات . ومن هذا القبيل قصيدةُ شيلي Shelley بروميثيوس طليقًا *Prometheus Unbound* ، وهي قصيدةٌ استلهمها من الأسطورة اليونانيَّة المشهورة ، الَّتي تدور على فكرة العقاب الَّذي تُنزِله الآلهة بمن يتحدَّى إرادتها بانتهاك المحظور ، ولو كان في انتهاكه ما يُفضي إلى المعرفة النّافعة . وتحكي الأسطورة أن بروميثيوس سرق النّار من السَّماء وعلَّم البشر استعمالها و وقفهم على منافعها ، فكان أن كبَّلته الآلهة جزاء ما اقترفت يداه .

ولم يقف شيلي عند هذه النِّهاية الفاجعة ، ولكنَّه حرَّر الشَّخصيَّة من أغلالها ، وأطلقها ليعبِّر من خلالها عن الأمل والتَّحدِّي والمعاناة وانتصار الحياة . يقول شيلي :

الدَّماثة والفَضيلة والحِكمة والجَلَد
أختامُ هَذِهِ الثِّقة الوَطيدة
تِلكَ الَّتي تُحكِم الرِّتاج أمامَ الْمَنافِذ إلى قوَّة الدَّمار
ليتَ الأبديَّةَ أمَّ الفنونِ والسّاعات
تحرِّر بيد رفيقة ، هذِهِ الأفعى الَّتي ربما تطوِّقها بطولها الْمُنساب
فتِلكَ هي الرُّقى القادِرة على أن تُشيِّدَ مملكةً فوقَ الهَلاكِ الْمُبين

أنْ تعانِيَ أحزانًا يظنُّ الأمَلُ أنها لا تَنتهي
أنْ تَصفحَ عن أخطاء أكثرَ حُلْكةً مِن الموتِ واللَّيل
أنْ تتحدَّى قوَّةً تُجاوِز كلَّ اقْتِدار
أن تُحِبَّ وتَحتمِلَ، وأن تُؤَمِّل حتَّى يخلقَ الأمَلُ
مِن حُطامه ما يتأمَّلُه ،
ألا تتغيَّر أو تَضطرب أو تَندم ،
هذا مِثْل جلالِك أيْ تيتان في أن تَكونَ
خَيِّرًا وعظيمًا وهانِئًا ، وجَميلاً وحُرًّا
وهَذِهِ كلُّها هيَ الحياةُ والغِبْطة والمُلْك والظَّفَر

إن پروميثيوس طليقًا - على حدٍّ ما يرى موريس بورا - ليست نبوءة من نبوءات الشُّعراء ، ولكنها من قبيل التَّحدي . إن القصيدة لم تُعْنَ بالتَّفاصيل الدِّراميَّة ولم تهتمَّ بالأحداث الجزئيَّة الَّتي تَدخل في نسيج الأسطورة ، ولكنها عُنِيَت بالوضع الأبدي للإنسان والكون وبما ينشأ بينهما من عَلاقات ، وقد أوحى الشاعر فيها بدلالة أخلاقيَّة تَناولها تَناوُلَ الشُّعراء ، وتتمثَّل هذه الدّلالة في أن الشَّرَّ ضرورة لخلق الخير ، وأن أسمى الخير وأنبله إنما يكمن في صراع لا ينتهي (٢٣١) .

وقد أطلق الرُّومانتيكيُّون لخيالهم العِنان فأبدعوا شخصيّات داروا بها في جوٍّ مفعم بالإبهام والأسرار وسحر الشَّرق . وفي هذه الأجواء الخياليَّة تطالعنا صور الأنهار المقدَّسة والكهوف البعيدة الأغوار ، والأنهار المُعتِمة الَّتي لا تَطلع عليها الشَّمس ، والحدائق تترقرق فيها الغُدران المتعرِّجة ، ويفوح من براعمها عبق البَخور ، والغابات القديمة قِدَمَ التِّلال ، والأماكن الوحشيَّة

المقدَّسة ، والقمر الذّاوي يتلكّأ في خُطاه .

ومن هذا القبيل قصيدة قوبلا خان Kubla Khan لكولِريدج ، وفيها صوَّر الشّاعر شخصيَّة قوبلا خان وقد اختار زانادو مكانًا ضرب فيه قُبَّته ، حيث يجري النَّهر المقدَّس ألف Alph . وفي الجزء الأخير من القصيدة يقول كولِريدج :

وخلالَ هذهِ الجَلَبة سَمِعَ قوبلا من بعيدٍ
أصواتَ الأسلافِ تتنبّأ بالحربِ
وفي منتصف الطَّريق طفا على الأمواجِ
ظِلُّ قبَّةِ السُّرورِ
وثمَّ ترامَتْ إلى الأذْن إيقاعاتٌ موسيقيَّة
منبعثةٌ مِن اليَنبوع والكُهوف
وكانت معجزةً من معجِزات رغبةٍ
نادِرة
قبَّة سرور مُشمِس بكهوفٍ من الثَّلج
بصرت ذاتَ مرَّة في رؤية
بفتاةٍ حبشيَّة تعزف على قانونها
وتتغنَّى بجبل أبورا
سأضرب هذهِ القُبَّةَ في الهواء
القبَّة المُشمِسة
وكُهوفَ الثَّلج
وكلُّ الَّذين سمعوا سيرونهما هناك

ولسوفَ يَصيحون ، الحَذار الحَذار
فإن عَيْنَيه المتوهِّجتَيْن وشَعرهُ السّابح
يموج حولَهُ الدّائر ثلاثَ مرّات
فلتُغْمِضوا أعيُنَكُم برهبةٍ مقدَّسة
لأنَّهُ اغْتَذى على النَّدى العَسَلِيّ
وشَرِبَ مِن لَبن الفِرْدَوس

و قد اختار الشّاعر لقصيدته عنوان « رؤية في حلم » *A Vision In A Dream* . ويبدو من الملاحظات الَّتي دوَّنها أنه نشرها تلبيةً لمطلب الشّاعر الإنجليزي بيرون ، ولهذه القصيدة مُلابسات أحاطت بها ، وذلك أن كولِريدج كان قد اعتزل النّاس في منزل ريفي بين بورلوك ولنتون ، بعد أن أبلَّ من مرض ألمَّ به في صيف ١٧٩٧ . ودَعاهُ توعُّكُه وانحراف صحَّته آنذاك إلى أن يتعاطى عقّارًا مسكِّنًا ، كان من تأثيره أن أخذته سِنةٌ من النَّوم وهو جالس على كرسيِّه يقرأ فِقرات من كتاب يتَّصل بموضوع قصيدته . ونام زُهاء ثلاث ساعات تراءت له فيها الصُّور كما تتراءى الأشياء ، وتبيَّن بعد أن انتبه من نومه أنه جمع فكرة القصيدة بشكل محدَّد [٢٣٢] .

أمّا قصيدة كولِريدج « الملاح القديم » *Ancient Mariner* فتقع في سبعة أجزاء ، وقد روى الشّاعر فيها على لسان الملاح أن السفينة الَّتي ركبها أقلعت متَّجِهةً صوب الجنوب تساعدها ريح طيِّبة وطقس معتدل ، وما لبثت أن وصلت إلى غايتها . وهبَّت عواصف عاتية دفعت السَّفينة بمن عليها من الملاحين إلى القطب الجنوبي ، حيث الثُّلوج والأصوات المخيفة ، وحيث لا يُرى كائن حيٌّ .

وظلَّ الملاحون على تلك الحال حتى ظهر لهم القَطْرَس albatross الطّائر البحري آتيًا خلال الثَّلج والضَّباب . واغتبط به الملاحون وأحسنوا ضيافته . وجعل الطّائر الميمون الَّذي عُدَّ عند الملاحين علامةً على فأل طيِّب، يَتْبَع السَّفينة في رجوعها صوب الشَّمال وهي تُبحِر خلال الضَّباب والثَّلج الطّافي .

وفجأة قتل الملاح طائر القطرس مما أثار عليه البحّارة ، ولكنهم ما لبثوا أن بَرَّروا الجريمة واعتبروا أنفسهم شركاءَ فيها . ورفَّ النَّسيم الرَّقيق ، ودخلت السَّفينة محيط الباسفيك ، ثم أبحرت تجاه الشَّمال . وفجأةً توقَّفت لضعف الرِّيح ، وأخذ الطّائر الميِّت أهبته لانتقام خَفِيّ ، وتبعت الملاحين روحٌ شاردة من الأرواح الَّتي تسكن هذا الكوكب ، وفي غمرة الحزن ألقى البحّارة التَّبِعة على الملاح وعلَّقوا الطّائر الميِّت في عنقه . ويحدِّثنا الشّاعر في خاتمة القصيدة أن اليمَّ ابتلع السَّفينة ، وأن البحّار القديم أنقذه قارب يقوده الدَّليل ، وقضى عليه أن يكفِّر عن جريمته بأن يظلَّ مسافرًا ينتقل من أرض إلى أرض بحيث لا يَقَرُّ له قرار . ويُنهي كولِريدج قصيدته بأنها من قبيل ضرب الأمثال الَّتي تعلِّمنا أن نحبَّ ونوقِّر كلَّ ما خلق الله .

إن قصيدتَيْ كولِريدج : قوبلا خان والملاح القديم ، تَحقِّق نموذجي للخيال الشِّعري الَّذي طَمح إليه الرُّومانتيكيُّون . أمّا قصيدة قوبلا خان فمن قبيل الكشف عن الرُّؤية الخياليَّة المبدعة . وتدلُّ الظُّروف الَّتي أحاطت بكتابتها على أن موضوعها تكشف للشاعر في لحظات أشبه ما تكون بحلم من أحلام اليقظة ، أثاره العَقّار المسكِّن واستحواذ رؤية هيَّأها نشاط اللاشعور ، وجموح الخيال الَّذي غذَّته قراءات الشّاعر عن الشَّرق وما فيه من فتنة وسحر وغموض . والقصيدة على هذا النَّحو صورةٌ خياليَّة مركَّبة من

صور جزئيَّة فيها ما في شعر الرُّوّاد الرُّومانتيكيِّين من مزج بين النَّفس والطَّبيعة ، وبحث عن آفاق واقع فنِّي تتهيَّأ إيحاءاته في سياقٍ من الصُّور الَّتي يركِّبها وعيٌ تخيُّلي يؤلِّف بين متقابلات ، تتمثَّل في القبَّة الْمُشمِسة وكهوف الثَّلج ، وفيما اعتاد الشُّعراء الرُّومانتيكيُّون من صور نمطيَّة ، وفي الصُّورتين اللَّتين ختم بهما الشّاعر قصيدته :

اِغْتَذى على النَّدى العَسَلِيّ
وشَرِبَ مِن لَبَنِ الفِرْدَوس

وقد تساءل موريس بورا : ما الَّذي يعنيه بالأنداء العسليَّة ولبن الفردوس ؟ ولماذا استخدم هذه الكلمة ، إن لم يكن قد أهاب بها لما فيها من رنين وتداعيات غامضة ، يُثيرها ارتباط العسل بالنَّدى واللَّبن بالفردوس ؟ (٢٣٢)

لقد طرح بورا هذه التَّساؤلات وهو يعالج قضيَّة الغموض الَّذي نصادفه في بعض شِعر المدرسة الرُّومانتيكيَّة ، غير أنها تساؤلات ربما أجابت عنها رغبة الشّاعر في أن يجسِّم حنينه إلى نوع من حياة الفطرة الصّافية بكلٍّ ما فيها من عطاء واتحاد بالطَّبيعة . وتعبِّر قصيدة « الملاح القديم » بصورها وعناصرها الخياليَّة عن استلهام قصص المغامرات والبطولة وعوالم الأحلام والأساطير ، وهي إلى هذا كلِّه تمجيد للخير والفضيلة والأمل والإرادة والمحبَّة والاحتمال ، وتعبير شِعري استلهم الخيال صُوَره ومغزاه من بناء أسطوري قديم يقوم على ما تُنزِل الآلهة بمن يتحدَّى إرادتها من عقاب ، وعلى هذا النَّحو تعبِّر القصيدة عن أسطورة الخطيئة و الخلاص ، و عن أن الحياة لها جانباها الْمُعتِم والوضيء ، وهي في مجملها تعبير عن التَّناقض بين الحقيقة والحلم ، بين الثِّقة المباركة والآمال المحطَّمة ، بين الرَّوابط الإنسانيَّة وغربة الرُّوح القلقة

الباردة [٢٣٤] . إن العرض السّابق يضعنا في سياق يسمح باستبطان التَّخيُّل الإبداعي لدى الرُّومانتيكيِّين بوصفه تحقُّقًا لنظريَّة كان من أهمِّ ملامحها معارضة وجهة النَّظر الكلاسيكيَّة في الخيال .

ومن أبرز خصائص الوعي التَّخيُّلي في نتاج الرُّومانتيكيِّين ، التفاتُ الشُّعراء إلى أن أكثر مظاهر الحياة إلفًا واعتيادًا ، يصلح مادَّة يشكِّلها الخيال فيما يُبدع من قصائد وما يُفرِز من صور . ولهذا الوجه ما يقابله متمثِّلاً في اتِّجاه الأدباء إلى المعجب والخارق والمعجز الَّذي يجاوز عنصري الزَّمان والمكان ويعلو على الطَّبيعة والمدرك الحسِّي المعتاد .

ويُؤذِن هذا التَّقابل بأن الخيال الرُّومانتيكي قد جمع بين المألوف والخارق ، بين ما يتأتَّى إدراكه ، وما يندُّ عن الإدراك متجهًا إلى عوالم الأسرار والغموض والما وراء ، وأنه ذو تركيب جدلي يستقطب المتقابلات .

والحقُّ أن الصُّورة بوصفها إفرازًا تخيُّليًا ، أشربت في الشِّعر الرُّومانتيكي وجدانًا ذاتيًا ملحوظًا ، وهو أمر قد يفسد الصُّورة ويضيق نطاقها بقدر ما يرهفها ويوسِّع مجال دلالتها . ولم يكن هذا الإسقاط العاطفي المسرِف في الذّاتيَّة إلا مناوءةً لما دعا إليه الكلاسيكيُّون من ضرورة إخضاع الخيال لهيمنة الفكر وقوَّة العقل . ويسمح هذا الوضع بأن نتصوَّر مدى التَّطرُّف في الأخذ بطرف من أطراف المتقابلات ، ذلك بأن الخيال الشِّعري عدل به عن العاطفة إلى العقل تارةً ، وعن العقل إلى العاطفة أخرى ، فتأرجح بين الاتِّزان والرَّزانة والتَّروِّي ، والجموح والتَّخفُّف والحرِّيَّة .

لقد كان الرُّومانتيكيُّون في فهم الخيال الشِّعري وتوظيفه أكثرَ اتِّساقًا مع

طبائع الأشياء ، لالتفاتهم إلى ما ينطوي عليه الخيال الإبداعي من حرِّيَّة ، ولأنهم لم يَحيدوا وخاصَّةً كولِريدج عما يميِّز الخيال من حوار جدلي يؤسِّس عَلاقات وروابط بين لحظات وأحوال متقابلة .

إن ما يخشى منه حقيقة في كل شِعر رومانتيكيٍّ النَّزعة ، بسبب الاستغراق في العواطف الذّاتيَّة والنُّفور من الفكر ، أن يتسرَّب الوهن إلى الخيال بحيث يُفرِز صورًا أدنى ما توصف به أنها ساذجة وسطحيَّة . ويبدو أن الرُّومانتيكيِّين اندفعوا وراء مطالب القلب وغايات الخيال ، ونسوا أن الفكر منه موضوعي ومنه ذاتي ، وأن الشّاعر عندما يفكِّر يشيع في الفكر ذاته وموقفه الشَّخصي ، وليس شاعرًا كبيرًا ، من يفتقر شِعرُه إلى هذا الضَّرب من الفكر الذاتي والمعرفة الحدسيَّة .

إننا نعترف بَديًا أن الإبداع الشِّعري المرموق يتجاوز ثنائيَّة الفكر والعاطفة ، بحيث تبدو الأفكار مُشْرَبة بالعاطفة ، مما يضعنا أمام فهم عاطفي للفكر متحوِّل بإكسير الخيال إلى صور ومجازات ، فإذا نحن أمام وحدة جامعة بين الفكر والشُّعور ، وحدة تختفي معها الثُّنائيَّة وازدواج النَّسق العام للفكر والإحساس الشِّعري ، وتؤكِّد أن الفرق بين الشِّعر والفلسفة فارغ ومصطنع ، وهذا ما تشبثَّت به المثاليَّة الألمانيَّة عند فشته وشلنج .

ولا يخفى أن الرُّومانتيكيِّين تطلَّعوا إلى أن يجعلوا من الشِّعر فلسفة ومن الفلسفة شِعرًا ، وربما انطوى هذا الطُّموح على تناقض يئول إلى ما بين الفلسفة والشِّعر من اختلاف ، فبينما تعوِّل الرُّؤية الفلسفيَّة على التَّحليل الموضوعي الخالص والتَّجريد ، تعتمد الرُّؤية الشِّعريَّة على العاطفة والخيال . وعلى الرَّغم من هذا التَّقابل ، يمكن أن يتضايف نسق الفكر ونسق الإحساس

الشِّعري تضايفًا لا يتأتَّى إلا لعبقريَّة شعريَّة تُلبِس الفكر نسيجَ المجاز وتُدخِله في أبنية من العَلاقات الاستعاريَّة النّامية ، وتحيل الصُّور والأخيلة في الوقت ذاته على سياق فكر مشرب بالوجدان (٢٣٥) .

و لموريس بورا مؤاخذاتٌ على نظريَّة الخيال وتحقُّقها في نتاج الرُّومانتيكيِّين ، منها إصرارُهم على ارتباط الخيال بالحقيقة والواقع ، وهو مطمح يُثير الإعجاب غير أنه سهل الإحباط . وقد قدَّم لنا القرن التّاسعَ عشرَ عديدًا من الشُّعراء الَّذين لم يَحفِلوا بكشف الحقيقة عن طريق الخيال قدر احتفالهم بنحت تمثال يجذب جمهور القرّاء . وكان الرُّومانتيكيُّون فريسة خداع الذّات ، وذلك أن الشّاعر الرُّومانتيكي لا يتوقَّف ليسائل نفسه عما إذا كانت أمانيُّه حقيقيَّة أو غير حقيقيَّة . إنه يسترسل في مخادعة النَّفس وتغطية الواقع أحيانًا ، وهو أمر شجَّع النّاس على أن يحلِّقوا في عوالمِ الشُّعراء دون أن يُولُوا ما يدور حولهم عناية كافية .

إن روح الرُّومانتيكيَّة - على حدٍّ تعبير بورا - قد تكون سُما ناقعًا حين يترك لها أن تنطلق متحرِّرة من القيود ، ولا غرابة في أن مصطلح « رومانس » يعبِّر به النّاس عن لوم الأفعال والأفكار التي تنحرف عن النِّظام القيمي المقبول أو تبدله بنظام مقزز .

ومن المخاطر الَّتي هدَّدت الرُّومانتيكيِّين فهمُهم لِلْما وراء ، هذا الَّذي وجدوه فيما يُتيح الخيال من رُؤًى ، والحقُّ أنهم كانوا في تناولهم إياه غامضين في الوقت الَّذي طمحوا فيه إلى وضوح لا يملكون إليه السَّبيل . وقد هيَّأ هذا الغموض في بعض نتاجهم رموزًا باهتة . صحيح أن القضايا الَّتي صوِّرت في « قوبلا خان » و « بروميثيوس طليقًا » واسعةٌ ، ولكنها لا تخلو من إثارة

وذكاء . وكان من بين مخاطر الغموض الرُّومانسي أنه بدا أحيانًا قريبًا من اللَّغو الَّذي لا يحتفل إلا بالموسيقى وتراكيب الإيقاعات .

وبرغم هذه الملاحظات تظلّ الحركة الرُّومانتيكيَّة باعثة الدَّهشة الَّتي تتولَّد من متعة الكشف ، وذلك أن أغلب الرُّومانتيكيِّين آمن بأن إيقاظ الدَّهشة والفرحة بإزاء أكثر الأشياء بساطة وإلفًا ، يبعث الرُّوح ويُطلِقها من قيود العادة والتَّقاليد الَّتي تحدُّ من قدرة الإنسان على الإبداع .

لقد وسَّع الرُّومانتيكيُّون الهوَّة بين الشِّعر والفكر ، مما نجم عنه أن افتقر شِعرهم إلى ضرب من التَّفكير المحدَّد الممتدِّ ، كالَّذي نجده لدى كبار الشُّعراء ، ولكنهم آمنوا بالخيال وبامتزاج العابر والدّائم ، وبأن الوعي التَّخيُّلي إذ يبدع صوره من المحسوس ، يتجاوزه ويعلو عليه [٢٣٦] .

إن الشُّعراء الرُّومانتيكيِّين برغم هذه المؤاخذات ، أثْرَوا تذوُّقنا للعالم المألوف عندما ربطوا التَّجربة الحسيَّة الفرديَّة بنسق الأشياء ، وآمنوا بأن الخيال يخلق الحياة ويضيف إلى حصيلة التَّجربة ما يزكو بها وينمِّيها . ولئن كان نتاج الرُّومانتيكيِّين ونظريَّتهم في الخيال تمرُّدًا على الموروث الكلاسيكي ، لقد مهَّدت نظريَّتهم الطَّريق أمام مذاهب وتيارات لاحقة ، اكتسب فيها الوعي التَّخيُّلي المُبدع ملامحَ جديدة .

الخاتمة

الخيال الإبداعي والصُّورة الشِّعريَّة

تعدُّ الصُّور في الشِّعر تحقُّقًا للخيال وهو يمارس إبداعه في حرِّيَّة منعزلة عن مقولات العِلل الكافية . ولن ينجوَ قرّاء الشِّعر من سوء الفهم وسطحيَّة التَّلقِّي ما لم يضعوا في الاعتبار أن الصُّورة ليست كما تظنُّ الفلسفة المادِّيَّة نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلَّل ، وأنها ليست بالنِّسبة للواقع الخارجي كيانًا سلبيًا لاحقًا ، أو مجرَّد انطباعات تفسَّر بالإحالة على ترابطيَّة ساذجة ، وذلك أن الصُّورة الشِّعريَّة لا ترد إلى معيار خارجي ثابت ، وإنما تتأمَّل بنوع من المباطنة ، لأنها ذات كيان نفسي يتفتَّح صوب الوجود .

ومما يميِّز الصُّور الَّتي يفتِّقها الخيال المبدع ، ما تنطوي عليه من لانهائيَّة وانقسام ، أمّا اللانهائيَّة فلأن الخيال يُبدع صوره ويشكِّلها من المدرك الحسِّي . ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصِّفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعني هذه المقولة - فينومينولوجيا - أن الموضوع المدرك محصِّلة لامتناهية لسلسلة من إدراكات غير محدَّدة ، يُعَدُّ الموضوع حاضرًا في كلٍّ منها ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال . وإذا كان المدرك لا يستنفد ، فحَرِيٌّ بالصُّور الَّتي تستند للمدركات ألا تَتناهى أو تستنفد . من أجل هذه الاعتبارات تبدو الصُّورة الشِّعريَّة في وضع نقصان ، و بعبارة أدقَّ أنها اكتمالٌ يشير إلى

نقصان ، بمعنى أن الصُّورة مكتملة ملتفَّة بذاتها في هذه القصيدة أو تلك ، ولكن تظلُّ هناك دائمًا فيما هو ليس بعد ، الصُّورة الَّتي لم يبدعها خيال .

أمّا الانقسام فلأن الصُّورة ترتبط بالمحسوس وتعلو عليه في آنٍ واحد ، وفي هذه المشاقفة يتأسَّس معنى التَّوتُّر والدّيالكتيك ، وهو معنًى ألحَّ عليه جاستون باشلار Gaston Bachelard ، و عرضه جلبرت ديوراند في كتابه « التَّراكيب الأنثروبولوجيَّة للخيال » ، وعنده أن الصُّورة تظهر كنوع من التَّناسق الدّينامي أو التَّوافق الجدلي بين المعنى والرَّمز ، وهي تسبق بفضل كيانها كلَّ تصوُّر عقلي مركَّب وكلَّ تفكير انعكاسي ، وتحدِّد هذه الأسبقيَّة الملازمة للنَّفس البشريَّة ، الخيال كإطار أوَّلي ينطلق منه كلُّ فكر وما يواكبه من دلالات ، والصُّورة نتاج الحرِّيَّة وتعبير عن ديناميَّة خلاقة ، وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدَّهشة وتتفتَّح الذّات على روعة الخلق وجمال الوجود ، ولا تتمُّ هذه الصَّحوة و هذا التَّفتُّح إلا في نهاية مجهود إيضاحي جدير عبر التقائه بالصُّورة الشِّعريَّة ، بإيصالنا إلى منبع الخلق ومصدر الوجود في وعي الشّاعر[٢٣٧] .

إن مما يورِّط القرّاء في تلقِّي الشِّعر ، أخطاء البلاغة القديمة الَّتي ذهبت في فهم الصُّورة مذهبًا يدور على الإيجاز والتَّلخيص والتَّناظر والتَّوكيد والتَّوليدات العقليَّة ، وتصوُّر الخيال ضربًا من المهارة والحيلة والمخادعة ، وذلك أن الخيال الشِّعري لا يبني صورًا يتأتَّى تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجي ، فالصُّورة دائمًا ذات كيان نفسي و واقع فنّي ليس هو الواقع المعتاد في غِلَظِه وخشونته . وقد تبيَّن أن هذا الواقع الفنّي يتهيَّأ بفضل ما سمّاه منكوفسكي « ميكانيزم الرَّوغان والتَّملُّص » ، أو ما يمكن أن نطلق عليه

القدرة الخاصَّة على الحَرَد والميل والانحراف ، وتأسيس نسق من التَّضايف جديد ، يحمل الواقع على اللاواقع ، ويُرسي ماهيَّة اللاماهيَّة .

إن من يتابع تاريخ المذاهب الأوربيَّة والتَّيّارات النَّقديَّة ، يجد نفسه أمام مفهومات متعدِّدة للصُّور الشِّعريَّة وعَلاقتها بالخيال . ويكفي في هذا السِّياق أن نقارن بين مفهوم الصُّورة عند الرُّومانتيكيِّين ومفهومها عند البرناسيِّين ثم عند رُوّاد النَّزعة الرَّمزيَّة .

فبينما اتَّجه الرُّومانتيكيُّون إلى ما يسمَّى « الصُّور الذّاتيَّة » ، قامت البرناسيَّة على اعتبار الشِّعر غايةً في ذاته لا وسيلةً للتَّعبير عن الذّات ، وهو تصوُّر من شأنه أن يجعل الفنَّ غايةً لذاته ، مما نجم عنه اعتبار الشِّعر فنّا موضوعيّا ، هَمُّه خلق الجمال من مظاهر الطَّبيعة أو إضفاؤه عليها . وقد أفضى هذا الفهم إلى أن تكون صور الشِّعر غاية في الموضوعيَّة بحيث يُنحِّي الشاعر ذاته وعواطفه متخذاً من التَّجسيم plastique أو النَّحت هدفًا أساسيّا للشِّعر [٢٣٨] .

وتتجلَّى موضوعيَّة الصُّور الشِّعريَّة الَّتي تعكس جوهر الأشياء لدى رُوّاد هذا المذهب من أمثال تيوفيل جوتييه ولوكنت دي ليل .

لقد قامت البرناسيَّة على أنقاض الرُّومانتيكيَّة ، وهو أمر يفسِّر التَّحوُّل في سياق الصُّور الشِّعريَّة من الذّاتي إلى الموضوعي ، ومن الوجداني إلى الحيادي الَّذي يختار موضوعه من خارج نطاق الذّات ، ويصفه وصفًا لا يمتزج بالعواطف الشَّخصيَّة . ومما يَهدي إلى هذه الفروق ، الموازنة بين شاعرين اتَّخذا من البحيرة موضوعًا وصفيّا . أمّا قصيدة لامارتين : « البحيرة » وهي

من روائع الشِّعر الرُّومانتيكي الَّذي تداوله الدّارسون ، فتبدو فيها الصُّور الجزئيَّة مشربة بحالة من أسًى وحزن عميقين ، والبحيرة على هذا النَّحو صورة كلِّيَّة تغلغلت فيها لحظة عاطفيَّة لها مغزاها ودلالتها . أمّا قصيدة البحيرة لزعيم البرناسيَّة لوكنت دي ليل ، فشيء مختلف تمامًا ، إذ تتوالى فيها الصُّور تجسيميَّة كألوان اللَّوحات في الرَّسم أو كأجزاء التِّمثال ، ويلاحظ القارئ أن الشّاعر قد هيَّأ لقصيدته مناخًا فريدًا يمثِّل الطَّبيعة من خلال البحيرة وقد راحت في ضراوة نائمة تجثم عليها طبيعة كلُّها ركود يُنبِئ بثقل متربِّص ، ريثما ينقضُّ فيتلطَّخ بدم الفرائس . والقصيدة في مجملها صورة كلِّيَّة توحِّد بين المجرَّد والمدرك الخيالي وهو يتنوَّع بين مسموع ومرئي ومشموم ، وهي برغم موضوعيَّتها المزعومة ، تكشف عن رؤية لاتكاد تخلو من حالة نفسيَّة و وضع ذاتي للشّاعر ، لم يعبِّر عنه كما يعبِّر الرُّومانتيكيّون عندما تمتزج صورهم بأحوال عاطفيَّة مسرفة في التَّهويم ، وإنما عبَّر دي ليل عن حالة عميقة من خلال صور عَرَضها في هدوء ودونما ميل إلى الاستعراض ، لتكون أشبه بمعادِل موضوعي . قال دي ليل في قصيدته تلك :

« بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطَّخة بالجُزر الدّكناء ، التَّماسيح فيها سريعة النَّماء ، ترنّق الماء الرَّهيب وتقضُّ بالأسنان . وحين يصعِّد الليل العَبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض في طَنينها الحادِّ البغيض ، تخرج من الوحل السّاخن ومن العشب الدّاخن ، تمورُ في الهواء الثقيل أفواجًا أفواجًا ، على حين هناك فهودٌ وأسود ... مُتْخَمة من اللَّحم الحيِّ ، دامية الحُلقوم ، تأتي ساعة تنام الصَّحراء لتردَ الماء ، تلك تسير على الأرض مدمّرة تموء من الظَّمأ واللَّذَّة ... وهذه الأسود تَزدرِي أن تسمع بين أعواد اليراع

المشتبكة فرسَ البحر البدين بمنخريه المختلجين يغطُّ ويتمرَّغ ، وبقوائمه السَّمينة يخلط الحمأ الآسِنَ بزبد المياه .» (٢٣٩)

وقد ظهر التَّيّار الرَّمزي في النِّصف الثّاني من القرن التاسعَ عشرَ ، وكان لروّاده فهم محدَّد للخيال وتصوُّر للعَلاقة بينه وبين الصُّورة الشِّعريَّة ، نظفر به عند إدجار ألان پو الشّاعر الأمريكي بوصفه مبشِّرًا بهذا المذهب ، ثم ستيفان مالارميه ورينبو وبودلير ، ولدى الشُّعراء الإنجليز ذوي النَّزعة التَّصويريَّة .

وعن رؤية الرَّمزيِّين للخيال والصُّور الشِّعريَّة ، عبَّر بودلير في مقولتين جوهريَّتين : الأولى تشبه ما ذهب إليه كولِريدج من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بنائه بضرب من الجدَّة الباعثة على الدَّهشة ، يقول بودلير : في البدء خلق الخيالِ التَّماثل والاستعارة . إنه يحلُّ كلَّ ما خلق ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادَّته بواسطة مبادئ نابعةٍ من أعماق الرُّوح الإنسانيَّة . إنه يخلق من التَّجربة المحسوسة عالمًا جديدًا . وهذا يَعني أن الخيال لا يستعين في تنظيم مادَّته بوسائلَ خارجةٍ عن نطاق الذّات الإنسانيَّة ، وأنه في إبداعه عوالمَ جديدة مرتبطٌ بالتَّجارب الشَّخصيَّة والمدرك الحسِّي .

وتتمثَّل المقولة الثّانية فيما يسمِّيه بودلير تراسل الحواسِّ correspondant بحيث توصف مدركات كلِّ حاسَّة بصفات مدركات الحاسَّة الأخرى ، وعلى هذا النَّحو تُعطَى المسموعات ألوانًا ، وتصير المشمومات أنغامًا ، وتُصبح المرئيّات عَطِرة فاغمة .

ولبودلير قصيدة مشهورة في هذا السِّياق ، اختار لها عنوان « تراسل » ، وهي إحدى قصائد ديوانه « أزهار الشَّرِّ » *Les Fleurs du Mal* ، يقول فيها :

« الطبيعة معبد ذو دعائم حيَّة ، و أحيانًا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الرَّوائح والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلِّف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كاللَّيل أو كالضَّوء . »

إن لتراسل الحواسِّ بوصفه مقولةً جوهريَّة عند الرَّمزيِّين في القرن التّاسعَ عشرَ ما يشبهه لدى العرفاء والشُّعراء ذوي النَّزعات الصُّوفيَّة في أدبنا العربي ، إلا أن مبنى التَّراسل في الرَّمزيَّة المعاصرة يثول إلى سَيْكولوجيَّة الإدراك وديناميَّة الخيال في تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسِّي ، بحيث تقع الصُّورة الشِّعريَّة عبر الإدراك المألوف للعالم . أمّا العرفانيُّون والشُّعراء الصُّوفيَّة فمبنى التراسل عندهم ما يسمُّونه « اتّحاد الصِّفات » . وفي هذا السِّياق يقول عمر بن الفارض (٥٧٦/ ٦٣٢ هـ - ١١٨٠/ ١٢٣٥ م) في أبيات له من قصيدته الَّتي تعرف بالتّائيَّة الكبرى :

فعينيَ ناجت واللِّسانُ مُشاهِدٌ	ويَنطِق مِنّي السَّمعُ واليدُ أصغَت
وسَمْعِيَ عينٌ تَجتلي كُلَّ ما بدا	وعَينيَ سَمْعٌ إن شَدا القَومُ تَنصَت
ومِنّي عن أيد لِساني يَدُكُما	يدي لي لسان في خِطابي وخِطْبتي
كَذاك يدي عين ترى كلَّ ما بدا	وعَيني يدٌ مبسوطةٌ عِنْدَ بَسْطَتي
وسَمْعي لسانٌ في مُخاطَبتي كذا	لِساني في إصغائه سَمْعُ مَنصَت
وللشَّمِّ أحكامُ اطِّرادِ القِياس فـ	ي اتِّحادِ صِفاتي أو بعكسِ القَضيَّةِ
وما فيَّ عُضْوٌ خُصَّ مِن دونِ غَيرِه	بِتَعيينِ وَصْفٍ مِثْل عَينِ البَصيرَةِ

إن الأبيات برغم ما فيها من روح التَّجريد والنّظم وافتقاد الصُّور الشِّعريَّة الموحية الَّتي كان يمكن أن تتعمَّق التَّراسل أو ما يسمِّيه الصُّوفيَّة « اتِّحاد الصِّفات » ، تُنبئ عن موقف عرفاني لا يحلِّل التَّراسل في سياق الرَّمز ، انطلاقًا من بنية خاصَّة بفلسفة الإدراك الحسِّي من وجهة النَّظر السَّيّكولوجيَّة ، وإنما نقطة الانطلاق عند الصوفيَّة - كما عبَّر عنها ابن الفارض تنحلُّ إلى قاعدة عرفانيَّة تتمثَّل في الاتِّحاد و في سَرَيان أحكام الصِّفات بعضها في بعض ، وذلك عندما تعود النَّفس إلى بَساطتها الجوهريَّة ، فلا تختصُّ جارِحة دون الأخرى بالوظيفة المنوطة بها ، كتخصيص العين بالرُّؤية والأذن بالسَّمع واللِّسان بالذَّوق . وعندما يحقِّق الصُّوفي الوحدة ، يدرك أن النَّفس الواحدة هي الَّتي تبصر وتسمع وتشمُّ وتذوق وتتصوَّر وتتخيَّل ، وأن الصِّفاتِ سَرى بعضها في بعض ، وتمازجت وتراسلت فيما بينها ، وعندئذٍ يتأتَّى أن تسمع العين وترى الأذن وتشمَّ اليد ، وبعبارة أخرى تحور الألوان أصواتًا والملموسات عطورًا ، وتعبِّر الشّاعريَّة الرّامزة عن كيفيَّة إدراكية كلُّها مرونة ورشاقة وميل عن التَّلقِّي المعتاد [٢٤٠] .

إن للرَّمزيَّة بوصفها مذهبًا في الصُّورة الشِّعريَّة أسسًا فلسفيَّة وسَيْكولوجيَّة. وقد تلمَّس بعض الدّارسين بواكيرها في فلسفة المُثُل الأفلاطونيَّة ، لأنها كانت لا تعتدُّ بعالم الظَّواهر المتغيِّرة الصّائرة إلا من حيث كونها رموزًا وصورًا تحاكي النَّماذج الثّابتة .

وتشكِّل المذاهب الفلسفيَّة المثاليَّة نواةً تدخل في بنية التَّيّار الرَّمزي بشكل أو بآخر ، سواء كانت مثاليَّة تقليديَّة كتلك الَّتي أخذ بها بيركلي وتمثَّلت في قوله المشهور « إن وجود الأشياء كونها مدركة » ، أو مثاليَّة نقديَّة متعالية كما

هو الحال في مذهب كانط . وقد أثارت هذه المذاهب في سياق النَّظريَّة الإبستومولوجيَّة مشكلة وجود الأشياء وأن العالم الخارجيَّ لا يوجد بمَعزِل عن التَّمثُّل الإنساني ، لأن الذِّهن بفضل ما فيه من مقولات ينظِّم وقائع الإدراك في بنية من العَلاقات والصُّور الذِّهنيَّة ، مما يعني أننا لا نعرف حقائق الأشياء ، أو على حدِّ تعبير كانط الأشياء في ذواتها، وكلُّ ما نعرفه صورة فهمنا وتمثُّلنا .

وقد ألمَّ التَّيّار الرَّمزي من هذه المذاهب بحقيقة أن الصُّور الَّتي لدينا هي الَّتي تمدُّ الأشياء بوجودها ، و هي الَّتي تمثِّل حقائقها تمثيلاً نسبيّا على نحو ذاتي . وكان للعود إلى الذّات في الرَّمزيَّة ما يبرِّر الكشوف السَّيكولوجيَّة الَّتي رفعت الحجاب عن اللاشعور بوصفه تعبيراً عن النَّفس ورغباتها اللاواعية .

واللُّغة عند الرَّمزيِّين جهاز معقَّد من الرُّموز ، وهي ليست مجرَّد أداة نقليَّة ضمن أدوات أخرى ، ولما كانت لا تمنحنا حقائق الأشياء ، أفضت هذه الطَّبيعة فيها إلى أن تكون لدى الشُّعراء سبيلاً إلى الإيحاء ، والإيحاء موارية ورغبة في التَّحجُّب والتَّخلُّص من الحماس التِّلقائي ، إنه يطرح للصورة دلالات متنوِّعة ، يصطفي القارئ منها ما يناسب نوعيَّة تلقِّيه ، دونما ميل إلى دلالة تحكمية تفرض نفسها من القراءة الأولى . ولفهم الإيحاء الَّذي يعوِّل عليه الرَّمزيُّون ، يمكن مقارنته بما يقرِّب إلينا استبطان معناه . إنه أشبه ما يكون بالشَّفيف من الثِّياب الَّذي لا يحجب ولا يكشف ، ولا يُغطِّي ولا يجرِّد الجسم للرُّؤية ، وبعبارة أخرى يكاد يكشف من خلال تحجُّبه نَفْسَه . إننا بإزاء الصُّور وهي تتفتَّح في سياق الإيحاء الَّذي يضعنا في تضاعف دلالي ، أشبه ما نكون بمن ينظر إلى الأشياء من وراء زجاج يمتزج على صفحته الضَّباب

بقطرات من المطر . فالأشياء لا تبدو على نحوٍ واضح ومحدَّد ، وإنما تتراءى كما تتابع الصُّور في الأحلام . هذا الإيحاء يفسِّر ما يصادفنا من غموض أحيانًا في شِعر الرَّمزيِّين ، إلا أنه غموض يؤسّس تحجبًا لا يمكن اعتباره فارغًا من الدّلالة أو الماهيَّة .

إن الوعي يقتنص بالصُّور كيفيّات حسيَّة يرتبط بها ويتجاوزها ، وليست الرُّموز كلُّها من وادٍ واحد ، فلدينا على حدِّ تعبير كارل ياسپرز Karl Jaspers نوعانِ من الرُّموز يئولانِ إلى ما يمكن تفسيره وما لا يمكن أن يعرف إلا بالحَدْس [٢٤١] .

والصُّورة عند الرَّمزيِّين إفراز خيالي متوتِّر يجمع بين الانكشاف والتَّحجُّب ، بين الكيف الحسِّي للصُّور والدّلالة الكلِّيَّة المجرَّدة ، بين النَّسق المثالي الَّذي يحدِّده الخيال ، والأساس المادِّي للتَّجربة وهو الَّذي تبدأ منه الصُّور « بشرط أن يتجاوزها الشّاعر ليعبِّر عن أثرها العميق في الأغوار البعيدة من اللاشعور . . . متوسِّلاً بما يوحي به من رموز ذات طبيعة حَدْسيَّة . وفي مناطق اللاوعي لا نعتدُّ بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثَّله ونتَّخذه منافذ للخلجات النَّفسيَّة الدَّقيقة المستعصية على التَّعبير . والصُّور الرَّمزيَّة على هذا النَّحو ذاتيَّة لا موضوعيَّة كما هي عند البرناسيِّين ، وهي كذلك تجريديَّة تنتقل من المحسوس إلى العقل والوعي الباطن ، ثم هي مثاليَّة نسبيَّة لأنها تتعلَّق بما تقصر اللُّغة عن جلائه . » [٢٤٢]

إن للشُّعراء الرَّمزيِّين معجمًا فنِّيًا يحتاج إلى فضل استبطان وتحليل ، ولكلٍّ شاعر عالمه وصوره ورموزه . ويكفي أن نحيل في هذا السِّياق على قصيدتين

لبودلير : قصيدة « إلى القارئ » *Au Lecteur* و هي الَّتي يفتتح بها ديوانه « أزهار الشَّرِّ » وقصيدة « طائر القَطْرَس » *L'Albatros* .

أمّا قصيدة « إلى القارئ » فإنها صورة ترمز إلى الملل في خصوصيَّته المتعلِّقة بالشّاعر ،وفي كلِّيته بوصفه حالةً وجوديَّة عامَّة يتحقَّق فيها القلق الَّذي أفاض الوجوديُّون في تحليله . وهذا ما دعا بعض الدّارِسين إلى إدراج هذه القصيدة فيما يسمَّى الشِّعر الوجودي (٢٤٣) .

وقد نسج بودلير في هذه القصيدة عالَمًا مكتملاً من الصُّور والرُّموز والتَّأمُّلات ، دونما صخب عاطفي كالَّذي يطالعنا أحيانًا في شِعر الرُّومانتيكيِّين . والملال في هذا النَّصِّ الشِّعري هو النَّواة الرَّمزيَّة الَّتي تدور حولها الصُّور منشطرة بين الفكرة المجرَّدة الَّتي تحوَّلت عند الشّاعر إلى حالة عينيَّة ، وتحقُّقاتها في مجال المدرك الحسِّي وقد تكشَّف بفضل الخيال في أنساق من الصُّور الَّتي تتغذَّى على التَّشبيه والاستعارة والمجاز .

وفي المقاطع الأربعة الَّتي بدأت بها القصيدة ، يولجنا الشّاعر في عوالمِ الخطيئة والشَّرِّ والدَّناءة الرَّخيصة المبتذَلة ، تختلس تحت وطأة تأنيب مزيَّف ، والحمق والخطأ والشُّحّ وخَوَر الإرادة ، الَّتي تستجيب وتضعف أمام الشَّيطان المثلَّث العظمات كما لو كان هِرمس رمز المعرفة والحكمة والعلوم . ويذهب التَّحليل الأنطولوجي لرمزيَّة المِلال إلى أنه في حالة القلق ، تبلغ الآنية في السُّقوط الشّامل مرتبة الشُّعور بذاتها ، مما يمهِّد السَّبيل إلى استيلاء الملل عليها ، ومما يبعث فيها نزوعًا إلى الاتِّحاد بالكلِّ ، وطموحًا إلى تحقيق وحدة الوجود الشِّعريَّة .

يقول بودلير في قصيدة « إلى القارئ » :

« ومثل الفاسِق الفقير وهو يقبل ويَعَضُّ على الصَّدر الشَّهيد لفاجرة هرمة، هو مثلنا و نحن نتخطَّف لذَّةً مستورة نضمُّها و نعصرها بقوَّة كأنها برتقالة قديمة .

« وفي عقولنا يُعربِد حشد من الجنّ يتدافع ويتواثب كأنه جَحْفَل من الدِّيدان المعويَّة ، فإذا تنفسنا تساقط الموت في رئينا ، كأنه نهر خفي ، في موكب من الأنّات الخرساء .

« فإذا كان الهتك والسُّمُّ والخنجر والحريق لم تطرِّز بعد برسومها الهزليَّة الخيش المبتذَل لمصائرنا البائسة – فهذا لأن نفسنا و وا أسفاه ، ليست على درجة من الجرأة كافية .

« لكن من بين أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة والعقارب والحِداء والأفاعي والوحوش النّابحة والعاوية والمزمجرة والزّاحفة في المسبعة الشَّنعة لرذائلنا .

« هناك ما هو أقبح وأخبث وأدنأ ، وعلى الرَّغم من أنه لا يُبدي حركات ضخمة ولا صيحات عالية ، فإنه لو شاء لجعل من الأرض حطامًا وابتلع العالم في تثاؤب واحد .

« ذلك هو الملال – وإنه ليحلم بالمقاصل وهو يدخّن نارجيلته وفي عينيه عَبْرة تمتلئ بها رغمًا عنه . إنك لتعرفه ، أيُّها القارئ ، هذا الوحش الرقيق – أجل تعرفه أيها القارئ المنافق – شبيهي ، وأخي . »

إن الملل هو الرَّمز الكلِّي في القصيدة . ولم يستوِ التَّعبير الشِّعري عنه إلا

في ضوء شعور به وحضور فيه . إنه - كما يصفه هيدجر - يخيِّم كما لو كان ضبابًا صامتًا في مهاوي الواقع الإنساني ، بحيث يضعنا في حالة من عدم التَّمايز تبعث على الدَّهشة ، ويكشف عن الموجود في مجموعه . ويُتيح لنا هذا الملل - على حدِّ تعبير سارتر - رؤية جديدة لعالم الأشياء والإنسان ، وهو شعور بالاختناق الَّذي يسبِّبه ذلك الكشف للوجود ، وهو أشبه ما يكون بشيء يأخذ الإنسان من كلِّ جوانبه بغتةً ، شيء يتوقَّف من أجله ويثقل على قلبه كأنه حيوان ضخم لا يُبدي حراكا (٢٤٤) .

إن صور القصيدة تتحرَّك في إطار هذا الرَّمز العامّ ، وتستمدُّ منه قيمتها وتتشكَّل داخل معجم فنِّي دقيق الخصوصيَّة ، وأهمُّ ما يميِّز رموز القصيدة رغبة عارمة في تعرية النَّفس وكشف عوارها وقروحها وتصدُّعاتها ، وما تردَّت فيه من سقوط وروحيَّة سلبيَّة ، ورغبة محبطة وكبرياء جريح ، وشرٍّ مرهف وإحساس عارم بالأشياء والموضوعات .

وتستمدُّ الصُّور قيمتها الرَّمزيَّة من هذا الشُّعور الَّذي يُبدي العالم مألوفًا ومعتادًا ، وثمة تشغل النُّفوس المرهفة بشقٍّ منفتح يسلم إلى ما يتجاوز التَّكرار ويعلو على رتابة العادة ، بواسطة التَّرحال والسَّفر وتغيير أماكن الإقامة . لكن الشّاعر السَّأمانَ لا تُغني عنه الرِّحلة والتَّغيير شيئًا ، فيبيت يختزن ملله ويجترُّه في وضع إبداع . هذا الملل من حياة المدنيَّة هو الَّذي دفع بودلير وأمثاله من الرَّمزيِّين إلى ارتياد أفريقيا وآسيا هربًا من الملال ، ورغبةً في إثراء الشِّعر بصور ورموز مستحدثة ، تتمثَّل في الأجسام السُّمر تتضوَّع حولها نفحات من عطر فاغم ممزوج برائحة التَّبغ ، والمسك المحترق في مجَامر البَخور ، والأفاعي الَّتي يرقِّصها حواة المعابد المقدَّسة ، والجزر الكَسْلى

وأشجار النَّخيل تُلقي بظِلالها النّاعمة على الصَّحراء .

لقد تشبَّث الرُّومانتيكيُّون بابتعاث الدَّهشة الَّتي تولِّدها الطَّزاجة والطَّرافة والجدَّة ، والأمر في رمز الملل يختلف عن هذا التَّصوُّر الرُّومانتيكي ، لأن الملل وإن تجلَّى في المألوف والمكرَّر ، وفي حالات الغثيان والاشمئزاز والتَّبرُّم والاختناق ، يبتعث دهشة من نوع مختلف تقوم على اللاتمايز .

وهذه هي المفارقة الأنطولوجيَّة ، فالتَّمايز يعني الجِدَّة والاختلاف ، في حين يعني اللاتمايز ضربًا من الثَّبات الَّذي ينوء بثقله الإنسان . وكلاهما ، التَّمايز في ارتباطه بالجِدَّة ، واللاتمايز في ثقله و وخامته ، باعثٌ على التَّدهيش من الوجود ، غير أن الدَّهشة الرُّومانتيكيَّة طفوليَّة ، أمّا دهش النَّفس الشّاعرة الملول فناضِج يتولَّد من الشُّعور بالملاء ، وتطابق الموضوعات والأشياء مع ذواتها، وينبثق من الوعي العميق بحالة من الضِّيق والحرج ، وبأن الوجود جاثِمٌ لا ينفكُّ عنه الموجود إلا بالموت ، الَّذي تمنّاه بودلير ليعتقه من أسر الضَّجر ، وذلك في قوله :

يا موتُ . . . أيُّها الملاحُ المحنَّك ، الموكَّل بسفر الأرواح
آنَ الأوانُ ؛ فارفع المراسي ، وهيِّئ لنا الرَّحيل
مَللنا المُقامَ هنا يا موتُ . . . فعجِّلْ بالرَّواح

لقد عُنِيَ الفلاسفة الوجوديُّون أمثال كيركجورد وهيدجر وسارتر ، بتأمُّل الظّاهرة وتحليلها أنطولوجيًا وظاهراتيًا ، أمّا الشّاعر فيبصر بها ويتناولها بواسطة الصُّور الَّتي تضع الظّاهرة في سياق شعور إبداعي رامِز .

ومن بين هذه الصُّور الَّتي تطالعنا في قصيدة (إلى القارئ) الصَّدر الشَّهيد

والبرتقالة القديمة ونهر الأنّات الخرساء والدِّيدان المعويَّة والخيش المبتذَل للمصائر الإنسانيَّة البائسة والضَّجر المتثائب والوحش الرَّقيق .

إن صورة المفلِس الدّاعر الَّذي يلوذ كلَّ ليلة بصدر بَغيٍّ مترهِّل ، واللَّذَّة المختلسة والبرتقالة القديمة ، تحقُّق رمزي لملل الشّاعر متمثِّلاً فيما تغضَّن وافتقر إلى النُّضج والنَّضارة وعصير الحياة المتجدِّد ، من حيث يئول إلى شعور بعفاء الأشياء وشيخوختها . وليست البرتقالة القديمة سوى مُعادِل رمزي للصَّدر الهرم الشَّهيد . إن الملل الَّذي يلاحق ويطارد ويضيق الخناق ، ينساب في خلجات الوعي قسرًا كما ينساب النَّهر في مطاوعته لطبيعته ، إنه يُوجِع الشُّعور ويَجلده ، ويولِّد فيه الغثيان والدُّوار والاشمئزاز كما لو كان حشدًا من الدِّيدان المعويَّة .

والحقُّ أن هذه الصُّورة تتردَّد في معجم بودلير الفنِّي ، فكثيرًا ما تحدَّث عن الدِّيدان الَّتي تنهش الجثَّة وهي آخِذة في التَّعفُّن الرِّمِّي . ولهذه الصُّورة رصيد نفسي عند الشّاعر يتمثَّل في قوله : حين أوحي بالقرف والاشمئزاز العامّ ، أكون حينئذ قد حقَّقت انتصاري على العزلة (٢٤٥) .

ومن المساقات الأسلوبيَّة الَّتي تعبِّر عما تنطوي عليه الرُّموز من إيحاءات نسق العطف الذي تتابع في إيقاع نَشِط وتنوُّع فريد نجده في قوله : الهتك والسُّمّ والخنجر والحريق ، وقوله : أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة والحيوانات النّابحة والعاوية والمزمجرة والزّاحفة .

ويحاورنا الرَّمز في القصيدة من خلال هذه الصُّور الَّتي تحمل طابع المفارقة ، فالملال وحش رقيق ، وذرائع الهلاك والتَّدمير توشِّي وتطرِّز خيش

المصائر الإنسانيَّة المبتذَلة . وتبلغ الدّلالة الرَّمزيَّة تمام نضجها في الصُّورة الَّتي ختم بها بودلير قصيدته ، ويبدو أن سارتر كان مأخوذاً بتلك الصُّورة عندما وصف الملل بأنه حيوان ضخم لا يُبدي حركة أو مقاومة . وتكشف الدّلالة الرَّمزيَّة في الصُّورة التَّجسيميَّة للملل ، عن نظرة فاترة تلتهم الوجود وتنخر عظمه في رزانة صامتة وثقل وخيم . إنه في نهاية الأمر لا مبالاة واستسلام حزين وضراوة رقيقة .

لقد أثَّرت الرَّمزيَّة الأوربِّيَّة في الأدب العربي المعاصر ، ومن متابعة الرُّموز القديمة الَّتي يستخدمها الشُّعراء المعاصِرون في أدبنا ، يتبيَّن أن معظم العناصر الرَّمزيَّة ترتبط بشخوص أسطوريِّين ، من أبرزها وأكثرها دورانًا : السِّندباد وسيزيف وتمُّوز وعشتروت وأيّوب وهابيل وقابيل وإينياس والخَضْر وعنترة وعبلة وشهريار وهِرَقل ، وغيرهم من الشُّخوص الأسطوريِّين ، الإغريقيِّين ، وغير الإغريقيِّين . ومن أبرز الصُّور ذوات الدّلالة الرَّمزيَّة في الشِّعر العربي المعاصر ، هذه الَّتي تدور على السَّفر والرِّحلة والاغتراب والحزن والحبِّ المحبط والمدن الَّتي أحسَّ الشُّعراء فيها بالزَّيف والتَّنكُّر والضَّياع [٢٤٦] .

و من قبيل الاتِّجاه الرَّمزي في أدبنا العربي المعاصِر قصيدةٌ بعنوان « انتساب » من ديوان « الإبحار في الذّاكرة » للشّاعر صلاح عبد الصَّبور . ويدور الرَّمز في القصيدة على اتِّخاذ الحواسِّ وسيلةً تجاوز إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها .

إن الشّاعر لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرَّد أن هذه الملامسة في حدِّ ذاتها توفِّر له ألوانًا من المتعة ، بل إنه يتَّخذ هذا الموقف من أجل استكناه

أسرارها ، يقول الشّاعر :

« أنتسب إلى جسمي / أنتسب إلى شهوة أطرافي أن تَلمِسَ أعراق الأشياء / شهوة شفتي أن تندى وتندى / أن تسقى ، أن تسقى / حتى تقنصَ روح الجلد الحمراء / شهوة أنفي أن تعرف / من أين يجيء النَّفح اللاذِع والنَّفح الرَّخو / في أعشاب الإبطَين / ومَسيل العرق على خطٌ الظَّهر / في مَفرِق كومة شَعر / في الزَّهرات العشر المغمضة النّابتة على أطراف الكفَّين / والصَّدفات العشر المرشوقة في أطراف القدمين / أبغي أن تعرفَ نفسي / كيف تصير الرَّغبةُ لحظةَ صحو / وكمالُ الرَّغبة لحظةَ مَحْو ... » (٢٤٧)

لقد استلهم الشُّعراء المعاصِرون المادَّة الأسطوريَّة وشكَّلوا منها صوراً ورموزاً ينتسب بعضها إلى عَلاقاتنا الاجتماعيَّة . غير أن هذا الرَّمز عندما يكتفى في استخدامه بلفظ واحد أو يذكر اسم إله قديم كتمُّوز أو بعل ، كفيلٌ بأن يبعث إلى محيط الشُّعور كلَّ الخبرات القديمة ، وعندئذ نرى أن الإشارة إلى تمُّوز تعني الانتصار أو البعث ، وأن ذِكر آلام المعذَّبين الَّذين حلَّت عليهم اللَّعنة الأبديَّة ليس إلا ترديداً لعذابات سيزيف . وهكذا يبدو تمُّوز أو سيزيف قيمةً سيميوطيقيَّة ، ويُصبِح كلٌّ منهما منطلقًا لخيالات يقتضيها التَّعبير الفنِّي .

ومن قبيل الرُّموز الأسطوريَّة قول السَّيّاب موحِّدًا بين تمُّوز والمسيح :

خيل للجِياع أن كاهِلَ الْمَسيح
أزاحَ عــن مَدْفِــنِه الحَــجَر
فسارَ يبعثُ الحياةَ في الضَّريح
ويُبرِئُ الأبرصَ أو يُجدِّدُ البَصر

ويُعَدُّ خليل حاوي من الَّذين نجحوا في استغلال حكايات السِّندباد في رحلته إلى منابع القوَّة ومصادر المعرفة ، وقد تحوَّلت هذه الشَّخصيَّة عنده إلى رمز الدَّيمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب :

عدتُ إليكم شاعِرًا في فَمِه بِشارة
يقولُ ما يقولُ
بفطرةٍ تُحِسُّ ما في رَحِمِ الفصل ...
تَراهُ قبلَ أن يولَدَ في الفُصول

على أن هذا النَّوع من السِّيميوطيقيّات قد يصبح عند بعض الشُّعراء ضربًا من التَّباهي أو طريقًا للإعلان عن ثقافة الشّاعر ، لا سيَّما لدى الَّذين لم يستوعبوا المناهج الأسطوريَّة الَّتي تقدِّر دور الخيال الخلاق [٢٤٨] .

وفي « أغاني مِهْيار الدِّمَشقي » لعلي أحمد سعيد (أدونيس) نزعةٌ رمزيَّة ، تتجلَّى في تشكيل الصُّور وفاعليَّة الخيال ، وتعدُّد المستوى الدّلالي الَّذي تدور رموزه على العود إلى الذّات والحرِّيَّة والتَّحرُّر من الخطيئة وإرادة الخلق والصَّيرورة الأبدية والاتِّحاد بالكون ، وغير ذلك من الدّلالات الرَّمزيَّة .

ومن الصُّور الَّتي تعبِّر رمزيّا عن توكيد الذّات ونشدان المغامرة صورةُ الصَّخرة في قوله :

رضيتُ بما شئته : أغنياتي خبزي
ومملكتي كلماتي
فيا صَخرتي أثْقِلي خُطواتي
حملتُكِ فجرًا على كتفي
رسمتُكِ رؤيا على قَسماتي

أمّا الرَّغبة العارمة في الاتِّحاد بالكون فنظفر بها في قوله :

وحّد بِيَ الكون فأجفانُه
تلبسُ أجْفاني
وحّد بِيَ الكون بحريّتي
فأيُّنا يتكر الثّاني ؟

إن مِهْيار الدِّمَشقي واحد من أشدِّ أقنعة الشِّعر العربي المعاصر لفتًا للانتباه ، وتتمثَّل أهمِّيَّته فيما ينطوي عليه القناع نفسه من مغزًى متميِّز ، وهو بعد ذلك قناع يتحوَّل إلى رمز متكرِّر يفرض حضوره في شِعر أدونيس (٢٤٩) .

ومن اللافت في هذا السِّياق اهتمامُ بعض الشُّعراء المعاصِرين أمثال صلاح عبد الصَّبور وعلي أحمد سعيد بإيجاد رابطة عضويَّة بين الشُّعراء والرُّؤية الصُّوفيَّة ، تحكمها صور موضوعة في مساق رمزي يؤكِّد أن النَّزعة الصُّوفيَّة في الشِّعر ليست غريبة عن الرَّمز ، وليس أدلَّ على هذا الاتِّصال من التَّشابه الَّذي أشرنا إليه آنفًا بين تراسل الحواسِّ في التَّيَّار الرَّمزي ، واتِّحاد الصِّفات في النَّزعة العرفانيَّة الصُّوفيَّة كما عبَّر عنه ابن الفارض في بعض أبيات التّائيَّة الكبرى .

لقد كان للرَّمزيَّة ومفهوماتها عن الخيال والصُّورة الشِّعريَّة تأثيرٌ ملحوظ على ذَوي النَّزعة التَّصويريَّة Imagism من الشُّعراء الإنجليز أمثال عزرا باوند Ezra Pound الَّذي روَّج لهذه النَّزعة مستعينًا بمجموعة من أشعار ت. هولم T. Hulme ، وفيما يتعلَّق بهذا التَّأثير يقول جورمون Gourmont : إن المرء يلاحظ هذا التَّأثير في التَّخوُّف من الأنماط التَّعبيريَّة والنَّزعة البلاغيَّة والتَّكلُّف

والمبالغة والأساليب الخطابيّة البارعة (٢٥٠) .

ولم يكتفِ عزرا باوند بالتَّرويج للنَّزعة التَّصويريَّة الَّتي تأثَّرت التيّار الرَّمزيّ ، وإنما شارك فيها بشِعره وقصائده . وتشبه التَّصويريَّة أن تكون جمعًا بين المذهب البرناسي والمذهب الرَّمزي ، وذلك لأنها تهتمُّ بالتَّشكيل الجمالي للصُّور كما لو كان أمرًا مقصودًا لذاته ، وفي الوقت نفسه يُشرِب الشّاعر هذه الصُّور ذاتيَّته والطّابع الفريد للحظة إبداعه ، ويسلك بها مسلك الرمزيين في تحاشي التكلُّف وارتفاع نبرة الأداء والمبالغة في الأساليب .

ومن نماذج الشِّعر التَّصويري قول عزرا باوند في قصيدة يُهديها إلى عرس « قانا الجليل » ويصف فيها راقصةً تؤدِّي حركاتٍ رشيقة :

« أنتِ يا أنثى أحلامي ، يا ذاتَ العينين السَّوداوين ، صندل عاجي ، لا مثيلَ لكِ بين الرّاقصات ، ولا شبيه لقدميكِ الرَّشيقتين . افتقدتك في الخيام ، وفي الظَّلام المتكسِّر ، وعند شَفير البئر لم أجدكِ ، ولا بين اللَّواتي يحملن الأباريق .

ذِراعاكِ مثلُ شُجَيرة السَّبّوتة تحت اللِّحاء، و وجهُكِ كنهر من أضواء ، وكَتِفاكِ أبيضان كشجرة اللَّوز ... إنَّهم لا يحرسونك بالخصيان ، ولا يحبسونك وراء قُضبان النُّحاس .

في مُستَراحِكِ فيروزٌ مذهَّب وفضة ... ويداكِ تستقرّان فوقي مثل جدول ينساب بين البَردي ، وأصابِعك تيّار متجمِّد . أترابُكِ من العذارى بيض كأنهنَّ البِللور الصَّخري .» (٢٥١)

وما لبثت النَّزعة التَّصويريَّة أن طرأ عليها التَّحوُّل بظهور ما يسمَّى

الكلاسيكيَّة الجديدة الَّتي دعت إلى الفنِّ اللاشخصي impersonal art . ويُعَدُّ ت. س. إليوت T. S. Eliot من شعراء هذه النَّزعة ، وقد تأثَّر في الدَّعوة إليها بـ « ألان تات Allen Tate » ، وعنده أن القصيدة اتِّجاهٌ إلى رؤية الكُلِّ ، وهي غير قابلة للبرهان المنطقي logical demonstration . إنها لا تتوقَّف على الوسائل كما هو الشَّأن في العلم ، ولا على الغايات كما هو الحال في الدِّين ، مما يعني أننا لا نملك إزاءها إثباتًا خارجيًا ، والقارئ بعد ذلك أمام أمرين ، إمّا أن يقبض على الكُلِّ بواسطة الخيال ، وإمّا أن يتعذَّر عليه ذلك بدونه (٢٥٢) .

إن الخيال الإبداعي والصُّور الشِّعريَّة متضايفان ، يتجلَّى كلٌّ منهما في الآخر على نحو يسمح بتبادل دوري للحمل في سياق العَلاقة بين الفعل والانفعال ، والرّابطة بين الوظيفة والتَّحقُّق ، ويُتيح لنا هذا الوضع أن نتمثَّل الصُّور مطابقة للخيال ، إذ يئول كلاهما إلى وسط متوتِّر نتصوَّره في ديالكتيك المحايثة والعلو .

وقد أفضى تمثُّل العَلاقة بين الخيال ونتاجه إلى إضفاء طابع أنثوي على عمليَّة الإبداع ، لا يفهم بمَعزِل عن مقولة الانفعال . ويحلِّل باشلار هذا الطّابع تحليلاً نفسيًا ممتزجًا بمفاهيمَ أسطوريَّة . وفي هذا السِّياق يشبه باشلار ما في الخيال من ميل إلى السَّكينة والطُّمأنينة بروح الأنثى anima الَّتي تناقض روح الذَّكر ، مستعيرًا من يونج هذه التصورات المبنية على أن الطبيعة الأنثوية تعبر عن حب حميم يستوعب الوجود ، و رغبة دفينة قويَّة في الاتِّحاد بالطَّبيعة . وفي الثَّقافة القديمة عبَّرت أسطورة الرَّجل الأنثى من حيث هو تجسيم لطبيعة خنثويَّة ، عن رغبة في توحيد الطَّبيعتين ، وذلك أن طبيعة الرَّجل أدخلت على روح الأنثى صراعًا وتنافسًا ، لما تنطوي عليه من إيقاع

متقطِّع ومجهود ممزَّق مؤلم ، بثَّته الضَّرورة الاجتماعيّة في قلب السّكينة فوضعت حدًّا لهذا الحلم العَذْب الرَّقيق .

وقد دعا باشلار تفكيره الجدلي إلى تصوُّر أن الطَّبيعتين ليستا في وضع انفصال نهائي ، إذ تُسقِط كلٌّ منهما رغائبها على الأخرى لتحقيق الانفلات من تناقضات الواقع . ويبدو هذا الرَّوغان وظيفةً من وظائف اللاواقع ، تجد تحقيقها في ارتقاء متَّسق إلى المثاليَّة والسُّموِّ بالحياة (٢٥٢) . ويبدو أن أسطورة الرجل ذي الطَّبيعة الخنثويَّة بوصفها تفسيرًا لديالكتيك الإبداع الشِّعري ، كانت مصدر إلهام خيالي ارتبط بقدرة على التَّنبُّؤ وضعها إليوت في سياق عصره ، محتفظا للشخصية بملامحها القديمة ، وذلك قوله في الحركة الثّالثة من الأرض الخراب :

أنا تايريزياس ، برغم أنِّي أعمى ، أرتجف بين حياتَين
وبرغم أنَّني رجل هرم أحمل ثديَيْ أنثى مترهِّلَين
أستطيعُ أن أرى في ساعةِ البَنَفْسَج ، ساعةَ المساء
... تلكَ الَّتي يئوبُ فيها الملاحُ من البحر إلى منزله
أنا تايريزياس ، الرَّجل الهرم ذو الحلمتَين المتغضِّنتين
أدركتُ المشهد ، وتنبَّأتُ بما سيكون -
وانتظرتُ كذلك الضَّيف المتوقَّع

إن تحليل باشلار لا يخلو من فِطنة وقدرة على الرَّبط بين المقولات السَّيكولوجيَّة والموروث الأسطوري ، غير أن نتائجه يمكن أن ننتهي إليها بتحليل العَلاقة بين الفعل والانفعال بشرط أن نتجاوز المفهوم الفلسفي

الأرسطي الَّذي أحالهما على العقل nous poietikos and nous pathetikos ، ثم أحالتهما الثَّقافة الإسلامية إلى مفهوم ذي طبيعة عرفانيَّة . ونلاحظ في سياق هذا التَّجاوز أن العَلاقة بين الخيال المبدع والصُّور ، تعبِّر عن رابطة حية بين الفعل والانفعال بالنِّسبة للشّاعر وللمتلقِّي ، وذلك أن خيال الشّاعر يأخذ وضع فعل يتجلَّى متحقِّقًا في سياق الصُّور الَّتي تحمل وضع انفعال ، ومتى تناولنا النَّصَّ - نحن القُرّاءَ - أخذت الصُّور وضع فعل ننفعل به ونحن نستقبل ما يُرسِل الشّاعر من جهد تخيُّلي منظّم للتَّجربة . وتكاد الاستعارة الشّائعة الَّتي يتداولها النُّقّاد والقُرّاء عندما يقولون « مولد العمل الفنِّي » تعبِّر عن تلبُّس الشّاعر بطبيعة أنثويَّة تجد تحقُّقها في خصوبة العطاء .

إن الخيال في مفهومه العامّ ليس أحادي الوظيفة ، فلدينا في سياق الدِّراسات البلاغيَّة و السَّيكولوجيَّة و الفلسفيَّة تحديدٌ لمستوياته وأنواعه ومعانيه . وبينما ميَّز كاسيرر Cassirer بين ثلاثة أنواع من الخيال ، حدَّد له إ. أ. رتشاردز ستة مستويات . أمّا كاسيرر فقد وضع تمييزه في إطار الموازنة بين الطِّفل والفنان ، آخذاً في الاعتبار تصوُّر الفنِّ بوصفه ضربًا من اللعب . وبينما تتجلَّى قوَّة الابتكار وقوَّة التَّشخيص في لعب الطِّفل بالأشياء عندما يعيد ترتيب الموادِّ وتوزيعها ، يتكشَّف الخيال الفنِّي بوصفه قدرةً على إيجاد صور حسِّيَّة خالصة . إن الفنان يحطِّم مادَّة الأشياء الصُّلبة في خياله لاستكشاف عالم جديد من الصُّور والأشكال [٢٥٤] . وتئول معاني الخيال عند رتشاردز إلى ستة مستويات :

١ - توليد صور واضحة وخاصَّةً الصُّور المرئية ، وهذا أكثر المعاني شيوعًا وأقلُّها أهمِّيَّة .

٢ - استخدام لغة المجاز، فيقال عمَّن يستخدمون الاستعارة والتَّشبيه بطبعهم إنهم تتوفَّر لديهم مَلَكة الخيال .

٣ - تصوُّر الحالات الذِّهنيَّة للغير عن طريق المشاركة الوجدانيَّة ولا سيما حالاتهم العاطفيَّة ، وهذا الضَّرب من الخيال ضروري لتحقيق عمليَّة التوصيل.

٤ - الاختراع أو الجمع بين عناصرَ لا توجد رابطة بينها عادة .

٥ - الخيال بالمعنى العلمي وهو عبارة عن عمليَّة تنظيم التَّجربة على أنحاء معيَّنة ولأجل غاية محدَّدة . وانتصارات التِّكنيك أو الصَّنعة في الفنون أمثلة لهذا النَّوع من الخيال . ولما كان من المحتمل أن يتضمَّن التَّنظيم القيمة ، فإن هذا المعنى للخيال يتضمَّن القيمة الَّتي قد تكون محدَّدة أو مشروطة .

٦ - القدرة التَّركيبيَّة الَّتي تنكشف في خلق التَّوازن أو التَّوفيق بين الصِّفات المتضادَّة أو المتعارضة . ويحيل ريتشاردز في هذا المعنى على ما قدَّمه كولِريدج من تصوُّر وتحليل للخيال الثّانوي (٢٥٥) .

و واضح من تقسيم ريتشاردز أننا عند دراسة الخيال الإبداعي وعَلاقته بالصُّور الشِّعريَّة ، لن نصطفيَ من هذه المعاني الَّتي حدَّدها إلا ما يدور على استخدام لغة المجاز و التَّشبيه و الاستعارة ، بوصفها لغةً مميّزة للشِّعر في جوهره ، قادرة - على حدٍّ تعبير هولم - على تحويل المعاني ، وذلك لأن الصُّور في الشِّعر ليست زينة خالصة ، ولكنها تمثّل الجوهر الدَّقيق للُّغة الحدسيَّة intuitive language (٢٥٦) ويبدو المعنى الَّذي يضع في الاعتبار تصوُّر

الحالات الذِّهنيَّة والعاطفيَّة للغير ضروريًا لما يُفضي إليه من توصيل ، هو في حقيقته معامل الارتباط بين المبدع والمتلقي ، بين وضع الإرسال و وضع الاستقبال . ويحيل المعنى الأخير على ما يميِّز الخيال من بنية ديالكتيكيَّة سبق أن تناولناها في غير موضع من هذه الدِّراسة .

إن طموح ڤيكو إلى تأسيس « منطق للخيال » يُؤذِن بتناقض شكلي في العبارة لا يضعفها بقدر ما يقوِّيها ، لأنها تقصد هذا التَّناقض قصدًا . وقد وضح مما سبق أن البلاغيِّين والنُّقَّاد القدماء راودهم هذا الطُّموح ، فأدخلوا الخيال والصُّور الشِّعريَّة في سياق يقابل التَّصديقات ، واعتبروا الأقوال المخيّلة قسمًا من أقسام المنطق وشكلاً قياسيًا مؤلَّفًا من مقدّمات ، مما يشي برغبة في تأسيس منطق للخيال الشِّعري ، غير أنهم كثيرًا ما وقعوا بمَعزِل عن هذا المنطق . ويُعَدُّ تحليل كولِريدج للخيال الثّانوي خطوة على هذه الطَّريق ، انتهت إلى شيء من خصائص هذا المنطق متمثّلاً في مقولة التَّأليف بين المتقابلات .

ويقوم منطق الخيال الشِّعري على هذه البنية الجدليَّة ، ويعلن عن نفسه بوصفه مقابلاً للنِّظام المنطقي الَّذي يحكم العلوم الوضعيَّة التَّجريبيَّة ، وذلك لأن هذا النِّظام يتأسَّس على الوسائل والغايات والمنافع العمليَّة المباشرة والعَلاقة الحتميَّة بين نسق العلل ونسق المعلولات ، والرَّغبة في تحقيق اليقين برغم ما في العلم من احتمال ، والأخذ بمبدإ العلل الكافية ، والتَّشبُّث بضروب من الحمل يسودها قانون الهويَّة وعدم التَّناقض .

إن العالم في أمسِّ الحاجة إلى الخيال ، غير أنه خيال يمارس وظيفته في

مجال الاستقراء والتَّجربة العلميَّة ، وإيضاح عناصر التَّجربة في ترابطها واستمرارها ، وتأسيس مبدإ الإمكان ، وتقديم « الإسكيمات » في ضوء فروض تتولَّد من موقف عيني متخيَّل . أمّا منطق الخيال في الشِّعر فيبدي صفحته على نحو مختلف .

إنه لا يعبأ بمبدإ العلَّة الكافية ، ولا يهتمُّ بمقولة عدم التَّناقض ، لأن الهويَّة الَّتي يؤسِّسها تقوم على ضرب مختلف من الحمل الَّذي لا يصنف و لا يجاور ، وإنما يكون رؤية حَدْسيَّة تتحوّل الأشياء بواسطتها إلى نقائضها في مرونة ورشاقة .

إن منطق الخيال الشِّعري ليس بمَعزِل عن اللاواقع واللاماهيَّة ، غير أن للاماهية ماهيَّةً تتأسَّس في هذا السَّلب ذاته ، كما أن اللاواقع في الشِّعر واقعي بالقدر الَّذي ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة . وتدخل هذه السُّلوب في بنية المنطق الخيالي للشِّعر عندما نقارن بينه وبين التَّناول التَّجريبي الوضعي للعالم .

ويعني هذا السَّلب أن الشِّعر بما يتضمَّن من منطق خيالي أو خيال منطقي ، يُعيد تركيب العالم بضرب من قصديَّة الانحراف عن الطَّريق الأم والنَّهج المعتاد ، إنه منطق لا عقلي يُفضي إلى أن الصُّورة أو القصيدة تندُّ تمامًا عن أيِّ برهان لا يتأتَّى إمكانه إلا بأن نقيس الفروض والظَّواهر والنَّتائج بمعيار الواقع الخارجي المباشر . وبين أن البرهان و نحن بسبيل الشِّعر يوقع في لَبْس وسخرية ، لأننا سنجد أنفسنا دائمًا في قصديَّة انحراف ، لن تتكشَّف لنا إلا بأن ننحرفَ ونعلوَ صوب ما يُتيحه الشِّعر من نظرة استعاريَّة متعدِّدة الدّلالة ،

متجاوزِين في بذل هذا الجهد كلّ نظرةٍ أحاديَّة التَّكوين .

إن منطق الخيال الشِّعري لا يتقوَّم بدون الصُّور الَّتي تئول إلى اللُّغة في نسقها الاستعاري « ومعلوم أن الشِّعر يختلف عن العلم في استخدام الألفاظ ، والطَّريقة الَّتي يستعمل الشّاعر بها الألفاظ هي سِرُّهُ الَّذي لا يستطاع تَعلُّمُه . إنه - على حدِّ تعبير ريتشاردز - لا يتعامل برموز الألفاظ المطبوعة ، وإنما بالأجساد الكاملة لهذه الألفاظ . » (٢٥٧)

إن لقوَّة الخيال مظاهرَ متعدِّدة ، منها إدراك التَّماثل في الأشياء المختلفة أو التَّخالف في الأشياء المتماثلة ، غير أن ربط العناصر المتباعدة أو المتنوِّعة وتقريبها وإدماجها ربما لا تكون الشّاهد النِّهائي على قوَّة الخيال ، لأنها فيما يقول هويلريت قد تتَّخذ مظاهر أخرى . وحيويَّة العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوِّعة ، فقد تكون أقرب إلى تقوية التَّجربة التِّلقائيَّة ذاتها من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردي أو الخاصّ ، وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من الإنحاء نحو الأشياء .

ولدينا نوعانِ من الإدراك الخيالي . هناك ما يسمِّيه بعض الباحثين بتكوين المسافة التَّخيُّليَّة ، وهي غير مأخوذة في حدود التَّصوُّر الزَّماني أو المكاني ، وإنما تعني إدراك الأشياء على بُعد مناسِب من أجل أن تظهر موضوعيَّتها ، فالقرب الشَّديد كالبعد الشَّديد لا يمكِّن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح متميِّز .

ومن وسائل الإدراك الخيالي الاستعارة ، وهي تعبِّر عن ملاحظات متنوِّعة بطريقة خاصَّة متميِّزة من التَّحليل والبيان المباشر (٢٥٨) . إن قوَّة الخيال تتجلَّى

في إدراك الجانب الفردي من التَّجربة ، أو في اسْتِكناه موضوعيَّة الأشياء والتَّغلغل في أبعادها ، وقد تتكشَّف - كما يقول هولم Hulme - في أن العقل يقبض على الأفكار الهامَّة للقصيدة ويوحِّد بينها في وقت واحد ، ويعدِّل عَلاقات الأفكار بعضها ببعض . وعملُه على هذا النَّحو أشبه ما يكون بحركة الثُّعبان الَّتي تسري في جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدَّى أفعالها الحرَّة في شكل التواءات تتحرَّك في وقت واحد صوب اتِّجاهات متضادَّة [٣٥٩] .

وليست الاستعارة من وادٍ واحد ، ذلك أننا نميِّز بين أنساق منها ، يئول بعضها إلى الشّائع المبتذَل ، ويئول بعضها الآخر إلى « الكشف » إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المصطلح بمفهومه الصُّوفي . وللاستعارة بوصفها من وسائل الإدراك الخيالي وظائفُ متباينة ، فقد تكون وظيفتها - على حدٍّ ما بيَّن ريتشاردز - التَّوضيحَ الَّذي يَعني أنها تقدِّم مثلاً محسوسًا لعَلاقة كان لا بدَّ من وضعها في لغة مجرَّدة لولا هذه الاستعارة . وهذا هو الاستخدام العلمي أو النَّثري الشّائع لها ، وهو استخدام نادِر في لغة الانفعال والشِّعر . وللاستعارة وظيفة أخرى تتمثَّل في أنها الوسيلة الَّتي يجمع الذِّهن بواسطتها في الشِّعر أشياء مختلفة لم توجد بينها عَلاقة من قبل ، وذلك لأجل التَّأثير في المواقف والدَّوافع ، ويَنْجُم هذا التَّأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العَلاقات الَّتي يُنشِئها الذِّهن بينها .

إن الاستعارة وسيلة شبه خفيَّة ، يدخل بواسطتها في نسيج التَّجربة عدد كبير من العناصر المتنوِّعة ، وليس التَّنوُّع فضيلةً في ذاته . . . ولكن العناصر اللازمة لاكتمال التَّجربة لا تكون دائمًا موجودةً على نحوٍ طبيعي ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خُلْسةً ، هذا هو

أحد الشَّواهد لظاهرة غريبة تطرأ دائمًا في الفنون ، إذ يبدو أن أكثر العناصر لزومًا في الفنون قد وُجِد كما لو كان بمحض الصُّدفة ، أيْ كما لو كان مجرَّد عَرَضٍ لم يُقصَد لذاته وإنما أدخل نتيجة لوجود عناصر أخرى (٢٦٠) .

إن ما تؤسِّسه الاستعارة من عَلاقات بين العناصر ، يسمح بأن نتمثَّل الصُّورة الاستعاريَّة بوصفها غيرَ قابلةٍ للإدراك على نحو صحيح ، ما لم نأخذ في اعتبارنا النَّظرة الرَّمزيَّة والإشاريَّة للُّغة (٢٦١) ، والاستعارة الجيِّدة أو النّاجحة هي الَّتي تحقِّق ضربًا من المعرفة الكشفيَّة وتُثري العالم وتجدِّد روابطنا به . وما يقدِّمه الحمل الاستعاري metaphorical predicate من صور ، لا يفسَّر بما ذهب إليه القدماء من مقولات الحيلة والذَّكاء ، والفطنة والمخادعة ، ولكنه بالأحرى رؤية حَدْسيَّة للأشياء قد لا نعدم وجودها في لغة الإنسان الأولى .

والاستعارة النّاجحة والصُّورة الموحية يسعيان إلى مستوى الرَّمز . وليس الخيال في الشِّعر إبداعيًا إلا لأنه يُدمِج ويوحِّد ، ويَفري ويَخلق ، ويَهدم ويَبني ، ويفكِّك ويركِّب . والخيال إذ يذهب بخلق ويأتي بخلق - على حدِّ عبارة ابن عربي - ويغيِّر نظام العَلاقات بين الظَّواهر والأشياء ، إنما يمارس في الشِّعر حريَّةً بلا حدود ، وذلك أن الشّاعر يبدع من المحسوسات صورًا تنطوي على دوالَّ رمزيَّة ، متى قصدنا الصُّور الَّتي تتيحها الاستعارات الحيَّة المتجدِّدة الَّتي تَطْرح في كلِّ قراءة متأمِّلة نفسَها . وفي هذه الصُّور ومن خلالها نتجاوز الانخراط في طابع الجدِّ والحيدة ونعلو على صرامة التَّصنيف التّجريبي ، منفلتين من النَّظرة الأحاديَّة الَّتي تحيل على نسق الضَّرورة المُطَّرِدة ، من أجل أن تحقِّق النَّظرة الشِّعريَّة آفاقًا من التَّجلِّي تتمثَّل في بنية قوامها مضايفة خياليَّة

حردة ، وحمل استعاري ليست الغاية منه أن يضعنا على الأمم ، بحيث نتلقَّى الأشياء تلقِّيًا معتادًا يقدِّمه الإدراك الحسي المشترك ، أو تلقِّيًا غايته التَّفسير والوقوف على العلل والغايات . إن التَّحويل والانحراف الَّذي يحقِّقه الخيال أمر مقصود لذاته ، ويكاد الشِّعر بدونه يشبه الإدراك المألوف أو التَّصوُّر العلمي . ولا يعني الموقف الذّاتي الَّذي يميِّز الشِّعر ، خلوَّ هذا النَّمط من التَّركيب اللُّغوي من الموضوعيَّة ، غير أن الموضوعيَّة الشِّعريَّة تكشف عن نسق شديد التَّميُّز يفرض علينا الاستكناه الموضوعي للأشياء والظَّواهر ، على حدِّ ما تخيَّلها الشّاعر وأخرجها في صور تنطوي على معاملاتها الرَّمزيَّة . إنها بالجملة موضوعيَّة اللاحقيقة واللاواقع ، غير القابلة للبرهان والتَّفسير المنطقي المعهود .

ولن يقلِّل هذا الوضع من قيمة الشِّعر في المستقبل ، ربما امتعض منه وقرأه على مضض بعضُ الَّذين أخلصوا لمنهج العلم في طموحه إلى اكتشاف الحقيقة ، ولكن الخيال الشِّعري المبدع سيظلُّ دائمًا العين الثّالثة الَّتي تفتَّحت في هذا الكيان المحدود الفاني ، والملاذ الَّذي يروغ إليه الإنسان كلَّما أخفق في تحقيق التَّوازن ، وضاقت به السَّبيل في زحام التِّقنية الآليَّة .

الهوامش

(١) James, Teodore: *Aristotle Dictionary.* London, 1962. p. 296, 297.

(٢) عبد الرحمن بدوي : أرسطو في النَّفس ، ترجمة إسحق بن حنين . ط النهضة ، ١٩٥٤ . ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٣) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو ، ضمن كتاب النَّفس ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٥ .

(٤) عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦١ ، ص ١٤٠ - ٤٢ .

(٥) وراجع أيضًا لأفلاطون :

Magdi Wahba: *Dictionary of Literary Terms.* Beirut, Librairie du Liban, 1974.

Timaeus and Critias, trans. by Desmond Lee. Penguin Books,Pup 1965.

(٦) فلوطرخس : الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة ، ترجمة قسطا بن لوقا ، وهو ضمن كتاب النَّفس لأرسطو ، ص ١٦٢

(٧) عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا ، ص ١٣٥ ، ١٩٥ .

(٨) أرسطو : كتاب النَّفس ، ص ١٦٤ ؛ وراجع أيضًا عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا ، ص ١٣٤ .

(٩) عبد الرحمن بدوي : خريف الفكر اليوناني . ط ٢ القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ،

١٩٤٦ . ص ١٤ ؛ وكذا عثمان نجاتي : الإدراك الحسّي عند ابن سينا ، ص ٤٦ .

(١٠) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي ، تحقيق سليمان دنيا . القاهرة ، دار المعارف . ص ٣٤٣ ، ٣٤٥ .

(١١) في هذا السياق ، كتاب النَّفس لأرسطو ؛ وخاصة كتاب الحاس والمحسوس لابن رشد، ص ٢١١ ؛ و عثمان نجاتي : الإدراك الحسّي عند ابن سينا ، ص ٢٧ ؛ وراجع أيضًا جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ . ص ٢٨ - ٣٢ ؛ وانظر أيضًا لابن سينا : الشفاء . ط طهران ، ١٣٠٣ هـ . (١٢) عثمان نجاتي : الإدراك الحسّي عند ابن سينا ، ص ١٩٣ .

(١٣) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ، القسم الثاني ، ص ٤٤٦ .

(١٤) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف ، ص ٨٤ .

(١٥) ابن سينا : التعليقات ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(١٦) ابن سينا : التعليقات ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ . ص ٨٣ - ٨٤ .

(١٧) Whitehead, Alfred North : *Process and Reality.* N. Y., Macmillan, 1967. p. 75.

وراجع : James, William: *The Principles of Psychology.*

(١٨) هنري برجسون : الطاقة الروحية ، ترجمة سامي الدروبي . القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ . ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

(١٩) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، ص ٨٦ ، ٨٨ .

(٢٠) James, W. : *The Principles of Psychology,* p. 480 .

(٢١) Ibid, p. 500, 501.

(٢٢) Miller, Paul R. : *Sense and Symbol.* Staples Press, 1969.

(٢٣) Armstrong, D. M. : *A Materialist Theory of the*

Mind. London, Routledge and Kegan Paul, 1968. (International Library Of Philosophy And Scientific Method) p. 291,292, 295.

(٢٤) Wimsatt, W. K. and Cleanth Brooks: *Literary Criticism; A Short History*. London, Routledge and Kegan Paul,1970. Vol. II, pp. 256, 257, 304, 305.

(٢٥) Locke and Berkeley: *Modern Studies in Philosophy*, edited by, C. B. Martin and D. M. Armstrong. London. pp. 75, 366.

(٢٦) فؤاد زكريا : نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان . القاهرة ، النهضة ، ١٩٦٢ . ص ٦٠ ، ٨٦ .

(٢٧) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث. القاهرة ، مكتبة الشباب، ١٩٦٥ . ص ١٠٤ .

(٢٨) Bennett, Jonathan : *Kants Analytic*. Cambridge, 1966. p. 134.

(٢٩) Ibid., p. 134, 135.

(٣٠) Ibid., p 135, 137.

(٣١) فؤاد زكريا : نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، ص ٦٧ .

العيان والحدس عند كانت هو الامتثال الجزئي في حين أن التصور هو الامتثال الكلي ، أي امتثال صفات مشتركة بين عدة موضوعات . والعيان بهذا المعنى أسبق من التصور لاتصاله المباشر بموضوعه عن طريق الحس (راجع عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي . ١٩٥٥) .

(٣٢) فؤاد زكريا : نظرية المعرفة ، ص ٦٨ .

(٣٣) عبد الرحمن بدوي : المثالية الألمانية . القاهرة ، دارالنهضة ، ١٩٦٥ . ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣٤) كانت ، إمانويل : مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة نازلي إسماعيل ومراجعة عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، دار الكتاب ، ١٩٦٨ ، ص ٨٦ – ٨٧ .

(٣٥) برجسون ، هنري : الطاقة الروحية ، ص ١٥ ؛ وانظر في المرجع نفسه ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٩ .

(٣٦) بنروبي ، أ. : مصادر و تيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، دار النهضة ، ١٩٦٧ . ج ٢ ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

وراجع أيضًا : Bergson, H.: *Matière et Mémoire*. 1896.

(٣٧) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ .

(٣٨) حبيب الشاروني : بين برجسون وسارتر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٨٣ – ٨٥ .

(٣٩) Alfred North Whitehead, process and reality, The Macmillan Company, N. Y. Sixth pr, 1967 p 7.

(٤٠) process and reality, p 75, 201, 202, 285.

(٤١) D. G. James Scepticism and poetry, an essay on the poetic imagination first pub, 1937, second, 1960, p 31, 32.

(٤٢) Edmund Husserl, Ideas: general introduction to pure phenomenology, trans by, W. R. Boyce Gibson, London, 1931, p. 91.

(٤٣) Ibid., pp. 136, 160.

(٤٤) Ibid., pp. 263, 264, 291.

(٤٥) *Readings In Existential Phenomenology*, edited by Nathaniel Lawrance and Daniel Oconnor. New York, Prentice Hall, 31 1967. p.

ومقال ميرلو بونتي تحت عنوان:

Primacy Of Perception And Its Philosophical Consequences:

(٤٦) Ibid., p. 232, 233.

(٤٧) Ibid., p. 34, 35.

(٤٨) Ibid., pp. 35, 36, 40.

(٤٩) *Readings In Twentieth Century Philosophy*, ed. by, W. P. Alston and George.

(٥٠) *Nakhnidian*. London, Macmillan, 1963. pp. 670, 671.

(٥١) Sartre, J. P.: *L'Imaginaire*. Paris, Gallimard, 1928.

L'Imagination. Paris, P. U. F., 1950.

(٥٢) Aristotle dictionary, p 296 - 297.

(٥٣) حبيب الشاروني : بين برجسون وسارتر ، ص ٧٣ – ٨٥ ؛ وراجع أيضًا لسارتر ما أحال عليه المؤلف .

(٥٤) عبد الرحمن بدوي : أرسطوطاليس في النفس ، وانظر في المصدر نفسه تلخيص ابن رشد كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو ، ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

Readings On Existential Phenomenology; Essay On Memory, tr. by, Erwin Straus, p. 57.

(٥٥) عبد الرحمن بدوي : أفلاطون . ط ٤ القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٦٤. ص ١٩٥ ، ٢٠٣ .

(٥٦) أفلوطين : التساعية الرابعة في النفس ، دراسة وترجمة فؤاد زكريا ، ومراجعة محمد سليم سالم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ . ص ١٢١ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص ١٢٢ – ١٢٥ .

(٥٨) عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي . ط ٢ القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٥٥ . ص ٩٨ .

(٥٩) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٣٣ ؛ وراجع أيضًا

عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا ، ص ١٩٠ .

(٦٠) عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا ، ص ١٨٥ .

(٦١) انظر في هذا المجال مقالاً لإيرفين شتراوس وهو ضمن كتاب :

Readings In Existential Phenomenology.

(٦٢) James, W.: *The Principles Of Psychology*, p. 481, 482.

(٦٣) Ratner, J. : *The Philosophy Of Spinoza*. N. Y., 1927.

See also: Stuart Hampshire: *Spinoza.* Penguin Books, 1951. p 91.

(٦٤) بوترو ، إميل : فلسفة كانت ، ترجمة عثمان أمين . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ . ص ١٠٦ .

(٦٥) بنرويي ، أ. : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ص ١٨١ ، ٢١٧ .

(٦٦) برجسون ، هنري : الطاقة الروحية . وراجع بشكل خاص في هذا المصدر ما كتبه عن النفس والجسم والجهد العقلي وذكرى الحاضر والتعرف الكاذب .

(٦٧) عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي ، ص ٢٤٢ - ٢٤٦ ، وراجع ما أحال إليه المؤلف .

(٦٨) Janet, Pierre: *L'Évolution De La Mémoire Et La Notion De Temps*. Paris, 1928.

(٦٩) Husserl, Edmund: *General Introduction To Pure Phenomenology*, p. 291.

(٧٠) Strauss, Erwin: *On Memory Traces*, pp. 57, 63, 64.

(٧١) Ibid., p. 64, 65.

(٧٢) سارتر ، جان بول : الوجود والعدم ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . بيروت ، منشورات الآداب ، ١٩٦٦ . ص ٢٠٢ - ٢٢٢ .

(٧٣) عبد الرحمن بدوي : أرسطو في النفس ، ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٩ ، ٢١٠ .

(٧٤) رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريده . دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ - نقلاً عن الصورة الفنية .

(٧٥) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٥ - ١٦ .

(٧٦) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ، ص ٣٤٣ ، ٣٧٨ .

(٧٧) عثمان نجاتي : الإدراك الحسِّي عند ابن سينا، ص ١٧٦ - ١٧٨ .

(٧٨) Wimsatt, W. K. and Cleanth Brooks: *Literary Criticism*, VIII, pp. 385, 386.

(٧٩) Coleridge, Samuel T.: *A Selection Of His Poems And Prose*, by Kathleen Raine. Penguin Books, 1957. p. 191.

(٨٠) Willey, Basil: *Nineteenth-century Studies; Coleridge To Matthew Arnold.* Penguin Books, 1964. pp. 24, 25.

(٨١) فؤاد كامل : الفرد في فلسفة شوبنهور. القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٦٦ - ٦٧ ، وراجع ما أحال عليه المؤلف لشوبنهور :

Le Monde Comme Volonte Et Comme Represention, trans. by A. Bureleau, Paris 1924. 3vol.

(٨٢) Readings in existential phenomenology, an eassy on imagination by, E. Minkowski, transby Nathaniel auerence, p 77.

(٨٣) Ibid., p. 78.

(٨٤) Ibid., pp. 86, 87, 88, 90, 91.

(٨٥) محمد علي الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال في مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر - العدد الثاني ١٩٨٠ ، ص٢٠٢.

(٦٨) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

كتاب الخيال *L'Imaginaire* وقد أصدره الناشر N. R. F عام ١٩٣٩ .

(٨٧) سارتر ، جان بول : الوجود والعدم ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . بيروت . دار الآداب ، ١٩٦٦ . ص ٩٤٥ - ٩٤٦ .

(٨٨) المرجع السابق ، ص ٩٤٧ - ٩٤٨ : في مقدمة الوجود والعدم تعريف للعلو transcendance بأنه العملية التي بها ما هو لذاته يمضي إلى أبعد ما هو معطى في مشروع يصممه لنفسه ، وأحيانًا يسمى ما هو لذاته علوًّا ، وإذا جعلت من الغير موضوعًا فإنه يصبح بالنسبة إلي علوًّا معلوًّا ، وقد جعل هيدجر من العلو العلاقة القائمة بين الأنية (الإنسان) وبين العالم .

(٨٩) المرجع السابق، ص ٩٤٨ - ٩٤٩ .

(٩٠) الغزالي ، أبو حامد مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم أبو العلا عفيفي . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٤ . ص ٣٤ .

(٩١) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ . (٩٢) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٩٣) شهاب الدين السهروردي في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ - راجع في المصدر السابق مقالاً لمحمد علي أبو ريان تحت عنوان : « الإشراقية - مدرسة أفلاطونية إسلامية » ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٩٤) المرجع السابق ، ص ٥٦ - ٥٧ . (٩٥) المرجع السابق ، ص ٥٧ - ٥٨ .

(٩٦) انظر في المصدر السابق مقالاً لأبي الوفا التفتازاني بعنوان : « ابن سبعين وحكيم الإشراق » ص ٣٠٦ - ٣٠٧ ، و راجع أيضًا للسهروردي : مجموعة الحكمة الإلهية ، ج ١ . إستانبول ، ١٩٤٥ ، النشريات الإسلامية بتصحيح هـ. كوريان ، ويحتوي على : التلويحات اللوحية والعرشية وكتاب المقاومات وكتاب المشارع والمطارحات ؛ وراجع أيضًا : مجموعة دوم ، مصنفات شيخ إشراق شهاب الدين يحيى السهروردي ، ج ٢ باريس طهران ١٩٥٢ نشره كوريان ويحتوي على حكمة الإشراق ورسالة في اعتقاد الحكماء وقصة الغربة الغربية ، وانظر من المراجع الحديثة أصول الفلسفة الإشراقية لمحمد علي أبي ريان . بيروت ، ١٩٦٩ .

(٩٧) ابن عربي : الفتوحات المكية . بيروت ، دار صادر . ج٢ ، ص ٣٠٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٣١٢ ؛ وراجع فيما يتعلق بالإكسير مفهوم الكيمياء الصوفية التي سماها ابن عربي بكيمياء السعادة ، الفتوحات . ج ٢ ، ص ٢٧٠ - ٢٧٢ - وتكلم بشأنها عن اعتدال الطبائع والمقادير والأوزان والاستحالات وتناكح العناصر متجهًا بهذه الحقائق صوب مفهوم عرفاني يتمثل في السلوك والأخلاق ومعالجة أمراض النفس من العلل المانعة عن التحقيق .

(٩٩) انظر ابن عربي : فصوص الحكم . القاهرة ، الحلبي ، ١٩٦٦ ، فص حكمة إلهية في كلمة آدمية .

(١٠٠) ابن عربي : مجموع الرسائل . ط حيدر آباد ، ١٩٤٨ . ج ١ . انظر آخر رسالته إلى الإمام الرازي .

(١٠١) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج١ ، ص ٣٠٤ .

(١٠٢) Corbin, H.: *Creative Imagination In The Sufism Of Ibn-Arabi,* tr. by Ralph Manheim. London, 1969. .p 218.

(١٠٣) ابن عربي : مجموع الرسائل ، انظر رسالة في اصطلاحات الصوفية ، الجزء الثاني .

(١٠٤) ابن عربي : الفتوحات المكية ، الجزء الأول ، ص ١٢٦ ، وراجع أيضًا الفتوحات بتحقيق عثمان يحيى ، السفر الثاني ، فقرة ٣٨٤ ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

(١٠٥) الكرماني : شرح صحيح البخاري . ج ٢ ، ص ١١ ، ١٢ ، ١٣ .

(١٠٦) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ١ ، ص ١٢٦ ، وراجع أيضًا في « مفتاح كنوز السنة » الأحاديث الخاصة بالنحل وصلتها بالمسلم .

(١٠٧) دي بور ، ت . ج . : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧ . ص ٢٤٤ .

(١٠٨) فريزر ، جيمس : الغصن الذهبي ، ترجمة أحمد أبو زيد ، ١٩٧١ . ج ١ الفصل التاسع ، وهو الخاص بعبادة الشجر .

(١٠٩) فريزر ، جيمس : الفولكلور في العهد القديم ، ترجمة نبيلة إبراهيم ، ١٩٧٢ .

ج ٢ ، ص ٨٥ ، ١٠٧ .

(١١٠) ابن عربي : مجموع الرسائل . حيدر آباد ، ١٩٤٨ . رسالة نقش الفصوص ، الجزء الثاني.

(١١١) الغزالي : مشكاة الأنوار ، ص ٦٩ .

(١١٢) ابن عربي : فصوص الحكم ، ص ١٣٣ .

(١١٣) المصدر السابق ، ص ١٣٦ - ١٣٧ .

(١١٤) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ١٨٣ .

(١١٥) أبو نصر الفارابي : المدينة الفاضلة . بيروت ، دار العراق ، ١٩٥٥ . ص ٧٩ .

(١١٦) ابن سينا ، أبو علي : التعليقات ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ . ص ٨٢ .

(١١٧) أبو حامد الغزالي : مشكاة الأنوار ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(١١٨) ابن عربي : فصوص الحكم ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(١١٩) Ratner, J.: *The Philosophy Of Spinoza*. N. Y., 1927. pp. 46, 47.

(١٢٠) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ٥٨ .

(١٢١) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

ذكر الكرماني في الشرح الذي علقه على صحيح البخاري توثيق الرواة على هذا النحو : عبد الله يوسف هو أبو عبد الله التنيسي ، أصله من دمشق ، وقال البخاري لقيته بمصر ، وقيل مات سنة ٢١٧ أو ٢١٨ هـ . وأما مالك فهو إمام دار الهجرة ، أبو عبد الله مالك بن أنس الأصبحي المدني ، مات سنة ١٧٩ هـ . وهشام هو ابن عروة بن الزبير بن العوام ، تابعي ولد سنة ٦١ هـ وتوفي ببغداد زمن المنصور سنة ١٤٦ هـ .

وأما يحيى بن بكير فهو أبو زكريا بن عبد الله بن بكير القرشي المخزومي المصري ، ولد سنة ١٥٤ أو ١٥٥ هـ وتوفي سنة ٢٣١ هـ . والليث هو أبو الحارث الليث بن سعد ، ولد سنة ٩٣ هـ وتوفي في شعبان سنة ١٥٧ هـ . وعقيل هو ابن خالد الأيلي ، مولى عثمان بن عفان رضي الله عنه ، توفي بمصر سنة ١٤٠ أو ١٤١ هـ . وابن شهاب هو الإمام أبو

بكر محمد بن مسلم بن عبيد الله بن عبد الله بن شهاب ، وهو تابعي كبير سكن الشام، وسمع عشرة من الصحابة بل أكثر ، توفي بالشام في السابعَ عشرَ من رمضان سنة ١٢٤ هـ . وأما عروة بن الزبير فأحد فقهاء المدينة السبعة وأمه أسماء وعائشة خالته .

وفي قوله « يتمثل لي الملك رجلاً فيكلمني فأعي ما يقول ، ذكر الكرماني في شرحه على البخاري أن دحية بن خليفة بن فروة الكلبي ، كان أجمل الناس وجهًا ، وكان جبريل يأتي النبي ﷺ في صورة دحية لجماله ، وهو الذي حمل كتاب رسول الله ﷺ إلى عظيم بُصرى .

راجع : الكرماني : شرح صحيح البخاري . القاهرة ، المطبعة المصرية ، ١٩٣٣ . ج ١ (كتاب بدء الوحي) .

(١٢٢) الكرماني : شرح صحيح البخاري . ج ١ ، ص ٢٧ ، ٢٩ .

(١٢٤) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ١٣٠ ؛ وأنظر أيضًا ابن عربي : مجموع الرسائل ، الجزء الثاني وفيه رسالة خاصة باصطلاح الصوفية ، وراجع تعريف الصلصلة في الإنسان الكامل ، للجيلي . ج ١ ، ص ٦٤ .

(١٢٥) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٣ ، الباب العاشر وثلاثمائة في معرفة منزل الصلصلة الروحانية من الحضرة الموسوية ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(١٢٦) Corbin, H.: *Creative Imagination in the Sufism of Ibn-Arabi,* pp. 216, 217.

(١٢٧) Ibid., p. 217.

(١٢٨) ابن عربي : فصوص الحكم ، فص حكمة قلبية في كلمة شعبية . وراجع – فيما يتعلق بالنفس الرحماني – ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ١ ، الباب الخامس عشر في معرفة الأنفاس وأقطابها المحققين ؛ و ج ٢ ، « الباب الثاني والتسعون ومائة » في معرفة النفس وأسراره . ويسوي ابن عربي بين النفس الرحماني وبين العماء وهو مصطلح ألم به الصوفية من الحديث : وهو الذي أجاب فيه الرسول ﷺ عندما سئل

أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق ، فقال كان في عماء ، وهو السحاب الرقيق ، والعماء والنفس كلاهما تعبير عرفاني عن فكرة الهيولى في الفلسفة اليونانية .

(١٢٩) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج٢ ، ص ٣١٠ .

(١٣٠) المصدر السابق . ج ٢، ص ٣١٣ .

(١٣١) Corbin, H. : *Creative Imagination*, p.182.

(١٣٢) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ٣١٠ .

(١٣٣) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ٣١١ .

(١٣٤) Corbin, H.: *Creative Imagination*, p. 219.

(١٣٥) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٤ ، ص ٣٢٨ .

(١٣٦) عبد الكريم الجيلي : كتاب شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم اللدنِّية ، وهو مخطوط عثرنا عليه بمكتبة سوهاج ، وربما سمح الوقت فأخرجناه محقَّقًا . وقد ورد في المخطوط ذكر كتاب للجيلي أظنه ما زال مخطوطًا وعنوانه : الناموس الأعظم ، وقد تناول في الجزء التاسع عشر تحقيق الخيال والبرزخ والمثال وأرض الحقيقة . انظر ص ٦٩ - ٧١ ، وأشار في : الإنسان الكامل إلى كتاب آخر له عنوانه « قطب العجائب وفلك الغرائب » .

(١٣٧) ابن عربي : مجموع الرسائل . ج ٢ ، « رسالة اصطلاح الصوفية ». ذكر ابن عربي أنه ألفه بملطية سنة ٦١٥ هـ ، وانظر هذا التعريف أيضًا في الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ١٣٠ .

(١٣٨) عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي . مكتبة النهضة ، ١٩٤٧ . ص ٤٥ - ٤٨ ؛ وراجع أيضًا مختار رسائل جابر بن حيان ، نشرة كراوس - القاهرة ، ١٩٣٥ ؛ وفصوص الحكم لابن عربي ، فص حكمة قدوسية في كلمة إدريسية ؛ والإنسان الكامل للجيلي ؛ وانظر بحثًا لعبد الرحمن بدوي في الكتاب السابق تحت عنوان « صورة هرمس في الفكر العربي » .

(١٣٩) عاصف جوده نصر : الرمز الشعري عند الصوفية . بيروت ، دار الأندلس ودار

الكندي، ١٩٧٨. ص ١٤١ - ١٤٦ ؛ و راجع أيضًا ابن عربي : فصوص الحكم ، فص حكمة نفثية في كلمة شثية وفص حكمة حقية في كلمة إسحاقية ؛ وانظر للجيلي : الإنسان الكامل . ج ١ ، ص ٣٣؛ ولابن عربي : مجموع الرسائل . ج٢ ؛ وراجع له الفتوحات المكية بتحقيق عثمان يحيى . السفر الرابع ، ص ٤٠٦ ، ٤٢٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ؛ وانظر أيضا لكوربان ، *Creative Imagination* ص ١٥١ و١٥٦ .

(١٤٠) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٣ ، ص ٤٧٠ ، وهو الباب الخامس والسبعون وثلاثمائة في معرفة منزل التضاهي الخيالي وعالم الحقائق والامتزاج ، وراجع أيضًا محمود قاسم : الخيال في مذهب ابن عربي . نشر معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٩ .

(١٤١) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ٢ ، ص ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ؛ وراجع أيضًا لكوربان *Creative Imagination* .

(١٤٢) Corbin, H.: *Creative Imagination*, pp. 179, 180.

(١٤٣) Ibid., p. 180, 181.

(١٤٤) Read, H.: *Collected Essays In Literery Criticism.* 2nd ed. London, 1950. pp. 71, 84.

(١٤٥) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ١ ، ص ١٢٧ .

(١٤٦) ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ١ ، ص ١٢٨ - ١٣١ .

(١٤٧) عبد الرحمن بدوي : أفلوطين عند العرب . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .

(١٤٨) ابن عربي : رسالة الأنوار ، ضمن مجموع رسائله ، الجزء الأول .

(١٤٩) ابن عربي : مجموع الرسائل . ط حيدر آباد ، ١٣٦٧ هـ/ ١٩٤٨ ، « رسالة الإسراء » .

(١٥٠) عبد الكريم الجيلي : الإنسان الكامل ، الجزء الأول والجزء الثاني .

(١٥١) عبد الرحمن بدوي : شخصيات قلقة في الإسلام . الطبعة الثانية ، ١٩٦٤. ص ١٣٦ - ١٣٧ .

(١٥٢) المرجع السابق ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .

(١٥٣) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٢١ .

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ ؛ وراجع أيضًا للفارابي مقالة في قوانين صناعة الشعراء وهي ضمن كتاب : فن الشعر لأرسطو ، تحقيق ودراسة عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة ، ط ١٩٥٣ .

(١٥٥) سارتر ، جان بول : نظرية في الانفعالات ، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٠ .

التصديق عند المناطقة إدراك النسبة بين الموضوع والمحمول وهو تالٍ في الوضع للتصور ؛ إذ التصور إدراك للمفرد في دلالاته العينية المطابقة ، فهو حصول صورة الشيء من غير حكم عليه بنفي أو إثبات كإدراك الإنسان من غير حكم عليه بشيء ، وأما التصديق فهو إدراك أن النسبة واقعة أو غير واقعة .

قال الخبيصي في شرحه على التهذيب : معنى إذعان النسبة إدراكها على وجه يطلق عليه اسم التسليم والقبول ، ونقل عن العضد والسعد والسيد أن الإذعان الاعتقاد سواء كان راجحًا وهو الظن ، أو جازمًا غير مطابق وهو الجهل المركّب ، أو مطابقًا راسخًا لا يعرض له الزوال بتشكيل المشكك وهو اليقين ، أو غير راسخ وهو التقليد . والإذعان عند المناطقة بمعنى الإدراك وعند المتكلمين بمعنى التسليم والقبول . وأول تصديق هو القضية التي يتركّب منها الفكر المؤدي بالترتيب الخاص إلى التصديق بالمجهول .

حاشية الصبان على ملوى السلم . المطبعة الأزهرية ، ١٣١٠ هـ . ص ٤٢ ؛ وراجع أيضًا المبادئ المنطقية للعلامة عبد الله الفيومي . المطبوعات العلمية ، ١٣٢٧ هـ . ص ١٠ .

(١٥٦) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، نشر وتحقيق محمد سليم سالم . مركز تحقيق التراث ، ص ١٥ - ١٦ - ٢٠ - ٢١ .

(١٥٧) المرجع السابق ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

نقل أبو بشر متى بن يونس كتاب الشعر لأرسطو إلى العربية ، وقد نشر داڤيد صمويل

مرجوليوث D. S. Margoliouth سنة ١٨٨٧ الترجمة السابقة وأضاف إليها قسم الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ، والفقرة الصغيرة الواردة عن الشعر في عيون الحكمة لابن سينا بشرح فخر الدين الرازي ، وشذرة بالسريانية في تعريف المأساة ، ثم فن الشعر لابن العبري من كتابه « زبدة الحكمة » باللغة السريانية .

وتلقف النص كما قدمه مرجوليوث العديد من الباحثين وعلى رأسهم هرمن ديلز الذي بين نتائج الترجمة في تصحيح النص اليوناني ، وتلاه إنجرام بيووتر I. Bywater سنة ١٨٨٩ . وآفة هذه الاستثمارات للترجمة العربية أنه لم تعرف بعد هذه الترجمة العربية في ترجمة لاتينية دقيقة . يضاف إلى ما سبق أخطاء مرجوليوث في نشر النص العربي للترجمة ، وقد ظهر من بعده عالم فيلولوجي نشر الترجمة العربية وترجمتها إلى اللاتينية وراجع جميع المخطوطات اليونانية ، وهو ياروسلاوس تكاتش Jarosl&us Tkatsch (راجع في هذه الحاشية عبد الرحمن بدوي : فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد . القاهرة ، النهضة ، ١٩٥٣ . ص ٣٤ - ٣٦) .

(١٥٨) شكري محمد عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ . ص ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ ؛ وانظر أيضًا عبد الرحمن بدوي : فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة ، وفيه إيراد للفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا ، ولا تختلف آراؤه في الشفاء عما أوردنا له من نصوص مأخوذة من كتابه « الحكمة العروضية في معاني الشعر » ، ولذا لم نشأ أن نسوق رأيه محيلين على كتاب الشفاء لما في ذلك من تكرار .

(١٥٩) عبد الرحمن بدوي : فن الشعر لأرسطوطاليس ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

وراجع فيما يتعلق بعبارة ابن رشد في الاستعارة - وأنها إبدال من نِسب متساوية - قول أرسطو في كتاب الشعر إن هناك مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، فيصح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلاً من الثاني والثاني بدلاً

من الرابع ؛ ومن هذا القبيل فإن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار وتسمى الشيخوخة مساء العمر كما يقول أمبدوكليس - راجع كتاب الشعر تحقيق وترجمة ودراسة شكري عياد ، ص ١١٨ .

(١٦٠) عبد الرحمن بدوي : فن الشعر لأرسطوطاليس ، ص ٢٠٣ .

(١٦١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، وراجع في المصدر السابق مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني أبي نصر الفارابي .

(١٦٢) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٠ . ص ٧٦ ، ٧٧ ؛ وراجع أيضًا كتاب العبارة نقل إسحاق بن حنين من كتاب منطق أرسطو بتحقيق عبد الرحمن بدوي .

(١٦٣) مصطفى مندور : اللغة والحضارة . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٤ . ص ٩٢ .

(١٦٤) راجع في هذا الرأي شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ص ٢٨٤ .

(١٦٥) الآمدي : الموازنة . القاهرة ، مطبعة صبيح ، د. ت. ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

(١٦٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر . ط الجوائب ، ١٣٠٢ هـ . ص ٤ .

(١٦٧) أرسطو : الطبيعة أو السماع الطبيعي ، ترجمة إسحق بن حنين مع شروح ابن السمح وابن عدي ومتى بن يونس وأبي الفرج الطيب ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٤ . ج ١ ، ص ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ ، ١٣٧ .

(١٦٨) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . القاهرة ، مطبعة صبيح ، د. ت. ص ٢٤١ ، ٢٤٤ .

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

(١٧٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

(١٧١) المصدر السابق ، ص٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢ .

(١٧٢) حازم القرطاجني ، أبو الحسن : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ . ص ٨٣ .

(١٧٣) المصدر السابق ، ص ٨٥ . (١٧٤) المصدر السابق ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(١٧٥) المصدر السابق ، ص ٨٦ . (١٧٦) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(١٧٧) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(١٧٨) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ص ٣٦ ، ٣٨ .

(١٧٩) هيدجر ، مارتن : في الفلسفة والشعر ، ترجمة عثمان أمين . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٣ .

(١٨٠) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ١٢٧ .

(١٨١) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ٩١ . (١٨٢) المصدر السابق ، ص ١١١ .

(١٨٣) المصدر السابق ، ص ٨٩ . (١٨٤) المصدر السابق ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(١٨٥) المصدر السابق ، ص ٩٠ .

(١٨٦) المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران : الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة ، دار النهضة ، ١٩٦٥ ؛ وراجع أيضًا للقاضي الجرجاني : كتاب الوساطة ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، الحلبي ، د. ت.

(١٨٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٩٥ .

(١٨٨) أبو الطيب المتنبي : الديوان ، بشرح العكبري . ج ٣ . بيروت ، دار المعارف .

(١٨٩) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

(١٩٠) المصدر السابق ، ص ٩٧ . (١٩١) المصدر السابق ، ص ٩٨ ، ٩٩ .

(١٩٢) المصدر السابق ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(١٩٣) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية واللغوية . ط ٣ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ . ص ٥٣ .

(١٩٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٩ – ٣٢ .

(١٩٥) انظر لسارتر : الوجود والعدم ، ص ٩٤٦ ، ٩٤٧ .

(١٩٦) الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى : النكت في إعجاز القرآن ؛ وهو ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق ودراسة محمد خلف الله أحمد محمد زغلول سلام . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(١٩٧) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٩٣ - ١٢٣ .

(١٩٨) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٢٠٤ .

(١٩٩) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٤٩ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٦٩ .

(٢٠٠) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ؛ وهو ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص ٨٥ - ٩٤ .

(٢٠١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٢٠ ، ٢٢١ .

(٢٠٢) المصدر السابق ، ص ٣٤٠ ، ٣٦٦ ؛ ودلائل الإعجاز . ط ٦ القاهرة ، ١٩٦٠ . ص ١٩٣ - ١٩٧ .

(٢٠٣) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٧٠ . ص ٢٥ .

(٢٠٤) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية . بيروت ، دار الأندلس و دار ص ٧٣ ، ٧٧ .

(٢٠٥) هيدجر ، مارتن : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ . ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

(٢٠٦) الصّبان : حاشية الصبان على ملوى السلم . ط ٣ القاهرة ، المطبعة الأزهرية المصرية . ص ٧ .

(٢٠٧) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٢٠١ .

(٢٠٨) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ . ص ٤٨ . نقلاً عن الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي .

(٢٠٩) محمد علي الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار . الكويت ، مجلة عالم

الفكر ، العدد الثاني من المجلد الحادي عشر ، ص ٥٥١ .

(٢١٠) سارتر ، جان بول : الوجود والعدم ، ص ٩٥١ .

(٢١١) عبد الغفار مكاوي : مدرسة الحكمة . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ . ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

وراجع أيضًا مقال هيدجر الذي أحال عليه المؤلف تحت عنوان « حقيقة العمل الفني » وهو منشور في كتاب هيدجر : « دروب مسدودة » و محاضرة رومانو جوارديني بعنوان « حقيقة الفن » . توبنجن ، ١٩٥٦ .

(٢١٢) عبد الغفار مكاوي : نداء الحقيقة . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ . ص ٣٣٦ .

يا للنمر وضاءة محترقة
في غابات الليل
أي يد أبدية أو عين خالدة
تقدر أن تبدع انسجامك المخيف ؟
وفي أي أعماق سحيقة أو سموات
تتوهج نار عينيك ؟

(٢١٣) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . ط ٢ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

(٢١٤) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية واللغوية . ط ٣ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ .

(٢١٥) الأصفهاني : الأغاني . بيروت . ج ١ ، ص ١٢١ ، ١٤٥ .

(٢١٦) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٦ .

(٢١٧) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . ط ٤ القاهرة ، نهضة مصر . ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٢١٨) كاسيرر ، إرنست : مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار

الأندلس ، ١٩٦١ ، ص ٢٤٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٢١٩) المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

(٢٢٠) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . القاهرة ، نهضة مصر . ص ٥١ - ٦٧ .

(٢٢١) Wimsatt, William K., and Cleanth Brooks: *Literary Criticism*, vol. 3, p. 389.

(٢٢٢) Ibid., vol. 2, p. 246.

(٢٢٣) Ibid., vol. 3, p. 390.

(٢٢٤) Coleridge, Samuel T.: *A Selection Of His Poems And Prose.* 1957. p. 190, 191.

Willey, Basil: *Nineteenth-Century Studies*, pp. 26, 27.

(٢٢٥) ريتشاردز ، إ. أ. : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر . ص ٣١٢ .

(٢٢٦) James, D. G.: *Scepticism And Poetry; An Essay On The Poetic Imagination*, pp. 15, 17, 18.

(٢٢٧) Ibid., pp. 24, 25, 46, 47.

(٢٢٨) *Literary Criticism*, vol. 3, p. 396.

(٢٢٩) Foakes, R. A.: *Romantic Criticism.* London, 1968. p. 17.

I wandered lonely as a cloud that floats on higho'er vales and hills, when all at once I saw a crowd, a host, of golden daffodils; fluttering and dancing in the breeze;. continuous as the stars that shine and twinkle on the milky way.

O, rose, thou art sick the invisible worm that flies in the night in the howling storm, has found out thy bed of crimson joy, and

his dark secret love does thy life destory.

(٢٣٠) انظر عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٧٢، ٣٧٣ .

My heart leaps up when I behold a rainbow in the sky: so was it when my life began; so is it now I am a man: so be it when I shall grow old, or let me die.

The child is father of the man and I could which my days to be bound each to each by natural piety.

(٢٣١) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٥.

(٢٣٢) راجع في هذه النصوص وتحليلها عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر .

Shelley: *Prometheus Unbound*: Gentleness, virtue, wisdom and endurance, these are the seals of that most firm assurance which bars the pit over destruction's strength; And if, with infirm hand, eternity, mother of many acts and hours, should free
The serpent that would clasp her with his length
These are the spells by which to re-assume
An empire O'er the disentangled doom
To suffer woes which hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till hope Creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;

This like thy glory, Titan to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone life, Joy, Empire, and Victory
And mid this tumult Kubla heard from tar
Ancestral voices prophesying war
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice
A damsel with a dulcimer
In a Vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of mount Abora
I would build that dome in air,
That sunny dome those caves of ice
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware Beware
His flashing eyes, his floating hair
Wave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Raine, Kathleen: *S. T. Coleridge, A Selection Of His Poems And Prose.* 1957, pp. 87, 88.

Farewell, farewell, farewell but this I tell
To thee, thou wedding-Guest
He prayeth. Well, who loveth well
Both man and bird and beast
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

(٢٣٣) بورا ، موريس : الخيال الرومانسي .   (٢٣٤) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٢٣٥) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

(٢٣٦) بورا ، موريس : الخيال الرومانسي ، ص ٣٣١ ، ٣٥٦ .

(٢٣٧) محمد الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار . الكويت ، مقال في مجلة عالم الفكر الكويتية ، العدد الثاني ، المجلد الحادي عشر .

(٢٣٨) محمد مندور : الأدب ومذاهبه . القاهرة ، دار النهضة . ص ١٠٩ - ١١٦ .

(٢٣٩) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٣ القاهرة ، ١٩٦٤ . ص ٤٢٢ ، ٤٢٣ .

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers
Comme de longs échos qui de loin se Confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sens se répondent.

ترجمة النص لمحمد غنيمي هلال . راجع للمترجم : النقد الأدبي الحديث ؛ وانظر أيضًا لمحمد مندور : الأدب ومذاهبه ؛ وديوان « أزهار الشر » لبودلير Éditions Gallimard, 1972 .

(٢٤٠) عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة في فن الشعر الصوفي . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٢ . ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

(٢٤١) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ١١٥ ؛ وراجع أيضًا :

The Philosophy of Karl Jaspers, edited by, Paul Arthur, 1957, p. 710.

(٢٤٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٢٥ .

(٢٤٣) عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي . القاهرة ، النهضة ، ١٩٤٧ . ص ١٢٠ ، ١٢١ .

أورد عبد الرحمن بدوي هذه الترجمة في كتاب : «الإنسانية والوجودية في الفكر العربي » . والقصيدة أو ما اختير منها في نصه على النحو التالي :

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange

Le sein martyrisé d'une antique catin,

Nous Volons au passage un plaisir clandestin

Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, foumillant, comme un million d'helminthes,

Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons

Et, quand nous respirons, la mort dans nos poumons

Descend, fleuve invisible, avec de souru des plaintes

Si le viole, le poison, le poignard, l'iniendie,

N'ont pas encor brode de leurs plaisants dessins

Le canevas banal de nos piteux destins,

C'est que notre âme, hélas n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices.

Les singes, les scorpions, les Vauteors, les serpents,

Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rompants

Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde

Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,

Il ferait volontiers de la terre un débris

Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui-l'oeil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

Hypocrite lecteur, mon frére

(٢٤٤) جوليفيه ، ريجيس : المذاهب الوجودية ، ترجمة فؤاد كامل . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .

Baudelaire, Charles: *Intimate Journals,* trans. by Christopher Isherwood, 1969.

(٢٤٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر .

(٢٤٦) مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، ١٩٨١ ، انظر مقال عز الدين إسماعيل : « عاشق الحكمة وحكيم العشق » .

(٢٤٧) راجع مقال أحمد كمال زكي في مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ ، وهو بعنوان : « التفسير الأسطوري » .

(٢٤٨) راجع في هذا السياق مقالاً لجابر عصفور تحت عنوان : « أقنعة الشعر المعاصر » ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، وانظر في هذا العدد مقال محمد مصطفى

هدارة : « النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث » .

(٢٤٩) *Literary Criticism, A Short History* vol. IV, p. 659.

(٢٥٠) Pound, Ezra: *Selected Poems. London, 1975.*

(٢٥١) مقال محمد علي الكردي : « نظرية الخيال عند جاستون باشلار » . الكويت ، عالم الفكر ، مج ١١ ، العدد ٢ ، ١٩٨٠ . ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٤) راجع كاسيرر ، إرنست : مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٦١ . ص ٢٨٢ ، ٢٨٣ .

(٢٥٥) رتشاردز ، إ. أ. : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض . القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، ص ٣٠٩ - ٣١١ .

(٢٥٦) *Literary Criticism*, vol. IV, p. 661.

(٢٥٧) رتشاردز ، إ. أ. : العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ومراجعة سهير القلماوي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

(٢٥٨) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٢٥٩) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٦٨ ؛ وانظر أيضًا المرجع الذي أحال عليه :

Hulme, T. E.: *Speculations*. edited by H. Read. London, 1960. pp. 139, 140.

(٢٦٠) رتشاردز ، إ. أ. : مبادئ النقد الأدبي ، ص ٣١٠ .

(٢٦١) Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key*. New American Library. p. 107.

المصادر والمراجع

١ - المصادر العربية

الآمدي : الموازنة . القاهرة ، صبيح ، د. ت .

ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي ، تحقيق سليمان دنيا . القاهرة ، دار المعارف .

ابن سينا : التعليقات ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

ابن سينا : المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشِّعر ، نشر وتحقيق محمد سليم سالم . طهران ، مركز تحقيق التراث ، الشفاء ، ١٣٠٣ هـ .

ابن عربي ، محيي الدين : الفتوحات المكية . بيروت ، دار صادر .

ابن عربي ، محيي الدين : فصوص الحكم . القاهرة ، الحلبي ، ١٩٦٦ .

ابن عربي ، محيي الدين : مجموع الرسائل . حيدآباد ، ١٩٤٨ .

أرسطو : الطبيعة أو السماع الطبيعي ، ترجمة إسحق بن حنين مع شروح ابن السمح وابن عدي ومتى وأبي الفرج وابن الطيب ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٤ .

أرسطو : في النفس ، ترجمة إسحق بن حنين ، دراسة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، ط النهضة ١٩٥٤ .

الأصفهاني ، أبو الفرج: الأغاني ، طبعة بيروت المصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

أفلوطين : التساعية الرابعة في النفس ، دراسة وترجمة فؤاد زكريا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكاتب ، ١٩٧٠ .

برجسون ، هنري : الطاقة الروحية ، ترجمة سامي الدروبي . القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

بنروبي ، أ. : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة عبد الرحمن بدوي. القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ .

بوترو ، إميل : فلسفة كانت ، ترجمة عثمان أمين . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

بورا ، موريس : الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ .

جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ .

الجرجاني ، عبد العزيز : الوساطة ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، الحلبي ، د. ت.

الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة . القاهرة ، مطبعة صبيح ، د. ت.

الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز . ط ٦ القاهرة ، مطبعة صبيح ، ١٩٦٠ .

جوليفيه ، ريجيس : المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل. القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .

حازم القرطاجني ، أبو الحسن : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .

حبيب الشاروني : بين برجسون وسارتر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

دي بور ، ت. ج. : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧ .

رتشاردز ، إ. أ. : العلم والشّعر ، ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

رتشاردز ، إ. أ.: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة ، المؤسسة

المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى : النكت في إعجاز القرآن ؛ وهو ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز ، تحقيق ودراسة محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف .

سارتر ، جان بول : نظرية في الانفعالات ، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٠ .

سارتر ، جان بول : الوجود والعدم ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . بيروت ، منشورات الآداب ، ١٩٦٦ .

شكري محمد عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس. القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

الصبّان : حاشية الصبان على ملوى السلم . القاهرة ، المطبعة الأزهرية ، ١٣١٠ هـ .

عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية . دار الأندلس ودار الكندي، بيروت ، ١٩٧٨ .

عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة في فن الشعر الصوفي . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٢ .

عبد الرازق الكاشاني : كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ ، على هامش ديوان ابن الفارض بشرحي البوريني والنابلسي . القاهرة ، المطبعة الخيرية ، ١٣١٠ هـ .

عبد الرحمن بدوي : أفلاطون عند العرب . القاهرة ، النهضة ، ١٩٦٦ .

عبد الرحمن بدوي : أفلوطين . ط ٤ القاهرة ، النهضة ، ١٩٦٤ .

عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، النهضة ، ١٩٤٦ .

عبد الرحمن بدوي : خريف الفكر اليوناني . ط ٢ القاهرة ، النهضة ، ١٩٤٦ .

عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي . ط ٢ القاهرة ، النهضة ، ١٩٥٥ .

عبد الرحمن بدوي : شخصيات قلقة في الإسلام . ط ٢ القاهرة ، ١٩٦٤ .

عبد الرحمن بدوي : فن الشّعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح

الفارابي وابن سينا وابن رشد . القاهرة ، النهضة ، ١٩٥٣ .

عبد الرحمن بدوي : المثالية الألمانية . القاهرة ، النهضة ، ١٩٦٥ .

عبد الغفار مكاوي: مدرسة الحكمة . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . ط ٢ بيروت، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

عبد الكريم الجيلي : الإنسان الكامل . القاهرة ، مطبعة صبيح ، د. ت.

عبد الكريم الجيلي : شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم اللدنية ، مخطوط بمكتبة سوهاج .

عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا . القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ .

عز الدين إسماعيل : الشِّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية واللغوية . ط ٣ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ .

الغزالي ، أبو حامد : مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم أبو العلا عفيفي . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٤ .

الفارابي ، أبو نصر : المدينة الفاضلة . بيروت ، دار العراق ، ١٩٥٥ .

فؤاد زكريا : نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان . القاهرة ، النهضة ، ١٩٦٢ .

فؤاد كامل : الفرد في فلسفة شوبنهور . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

قدامة بن جعفر : نقد الشِّعر . الجوائب ، ١٣٠٢ هـ .

كاسيرر ، إرنست : مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار الأندلس .

كانت ، إمانويل : مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة نازلي إسماعيل . القاهرة ، دار الكتاب ، ١٩٦٨ .

الكرماني : شرح صحيح البخاري . القاهرة ، المطبعة المصرية ، ١٩٣٣ .

لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٠ .

محمد علي أبو ريان : الإشراقية مدرسة أفلاطونية إسلامية – مقال ضمن كتاب شهاب

الدين السهروردي في الذكرى المئوية الثامنة . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

محمد علي أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية . بيروت ، ١٩٦٩ .

محمد علي الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال في مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الحادي عشر ، والعدد الثاني ١٩٨٠ .

محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . ط ٤ القاهرة .

محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . القاهرة ، نهضة مصر .

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٣ القاهرة ، دار النهضة ، ١٩٦٤ .

محمد مندور : الأدب ومذاهبه . القاهرة ، دار النهضة .

المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران : الموشح ، تحقيق محمد علي البجاوي . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ .

مصطفى مندور : اللغة والحضارة . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٤ .

مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ .

مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٥ .

هيدجر ، مارتن : في الفلسفة والشّعر ، ترجمة عثمان أمين . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٣ .

هيدجر ، مارتن : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ .

يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف .

٢- المراجع الأجنبية

Alaston, W. P and Nakhnikian, George: *Readings In Twentieth Century Philosophy.* London, Macmillan, 1963.

Armstrong, D. M.: *A Materialist Theory Of The Mind.* London, Routled and Kegan Paul, 1968. (International Liberary)

Baudelaire, Charles: *Intimate Jourals,* trans. by Christopher Isherwood. 1969.

Bennett Jonathan: *Kant's Analytic.* Cambridge, 1966.

Coleridge, Samuel S. T. : *A Selection Of His Poems And Prose,* by Kathleen Raine. Penguin Books, 1957.

Corbin, H.: *Creative Imagination in the Sufism of Ibn-Arabi,* trans. by Ralph Manheim. London, 1969.

Foakes, R. A.: *Romantic Criticism.* London, 1968.

Hulme, T. E.: *Speculations,* edited by H. Read. London, 1960.

Husserl, Edmund: *Ideas; General Introduction To Pure Phenomenology,* trans. by W. R. Boice Gibson. London, 1931.

James, D. G.: *Scepticism And Poetry; An Essay On The Poetic Imagination.* London, 1960.

James, Theodore: *Aristotle Dictionary.* London, 1962.

James, William: *The Principles Of Psychology.* 1952.

Langer, Susanne K.: *Philosophy In A New Key.* 1951. (New American Liberary)

Lawrance, Nathanil and O'Connor Daniel: *Readings In Existential Phenomenology. 1967.*

هذا الكتاب يناقش ظاهرة الخيال ، والاهتمام بها عند علماء الفلسفة والنفس ، وانتقال هذا الاهتمام إلى مباحث البلاغة والنقد ، وما ينطوي عليه الخيال من طاقات الخلق والإبداع . ويتعرض للتركيب الجدلي للظاهرة ، ولمفهومها عند الصوفيين من حيث اتصال الخيال بالوحي وتعبير الرؤى ثم يقف في الختام عند المشكلات البلاغية والنقدية فيما يتعلق بالخيال .

أدبيات

١- الأدب المقارن ٢- أدب الرحلة

٣- المدائح النبوية ٤- أدب السيرة الذاتية

٥- الأدب الفكاهي ٦- فن الترجمة

. . . .

١١- الفكاهة عند نجيب محفوظ

١٢- أدب السيرة الشعبية ١٣- نظرية الدراما الإغريقية ١٤- البلاغة والأسلوبية

١٥- جدلية الإفراد والتركيب

١٦- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني

١٧- الصورة الأدبية في القرآن الكريم

١٨- بلاغة الخطاب وعلم النص

٢٠- في النثر العربي

٢١- الرواية اليونانية القديمة

٢٢- فن القصة عند عبد الحليم عبد الله

٢٣- المصطلحات الأدبية الحديثة

٢٤- موسوعة الإبداع الأدبي

٢٥- فنون الأدب العالمي

٢٦- أصول النقد الأدبي

٢٧- البلاغة العربية : قراءة أخرى

٢٨- سوانح و آراء في الأدب والأدباء

٢٩- الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق

٣٠- أدب المقالة ٣١- أدب الحكاية الشعبية

٣٢- النقد العربي التطبيقي

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساساً بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .



مكتبة لبنان ناشرون